

# الفنون التشكيلية

وكيف نذوقها

تأليف : برنارد مايرن  
ترجمة : الدكتور محمد المصوري  
معد الفاضل  
مراجعة وتقديم : سعيد محمد قطاب





إهداءات ٢٠٠٢

الفنان / حسين بيطار

القاهرة



مجموعة الكتب الدراسية والمراجع الأثرية المترجمة

# الفنون التسليلية

## وكيف نتذوقها

نشر هذا الكتاب بالاشتراك

مع

مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر

القاهرة - نيويورك

يونيو سنة ١٩٦٦

# الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها

تأليف

برنارد مايرز

ترجمة

الدكتور سعد المنصوري و سعد القاضى

مراجعة وتقديم

سعيد محمد خطاب

الناشر

مكتبة النهضة العربية  
٩ شارع عدلى - القاهرة

هذه الترجمة مرخص بها ، وقد قامت مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر بشراء  
حق الترجمة من صاحب هذا الحق .

This is an authorized translation of UNDERSTANDING THE  
ARTS by Bernard S. Myers. Copyright © 1958 by Henry Holt and  
Company, Inc. Published by Henry Holt and Company, Inc., New York.  
New York, U.S.A.

# المشركون في هذا الكتاب

## المؤلف

برنارد مايرز

مؤلف ومحاضر ومعلم ومحرف أمريكي معروف في عالم الفن • تعلم في جامعة نيويورك حيث حصل على الليسانس والماجستير والدكتوراه ثم درس بالسربون في باريس وقام بجولة في أوروبا •

عمل بالتدريس في أشهر جامعات أمريكا مثل جامعات نيويورك وكساس وكولورادو ورتجرز وأخيرا في كلية سيتي بنيويورك • يعمل حاليا رئيس تحرير كتب الفن في دار ماجروهيل للنشر ومحرف استشاري لموسوعة الفن العالمي •

ألف ثمانية كتب ومقالات عدة ، ومن أحدث مؤلفاته « الفن والحضارة » ( Art and Civilization ) • وبالإضافة إلى مؤلفاته العدة أسهم في كثير من برامج الراديو والتلفزيون التي تخص الفن •

## المترجمان

الدكتور سعد المنصوري

درس الفن بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة دراسة حرة حصل في نهايتها على جائزة بعثة الرسم عام ١٩٤٩ • درس الفنون المصرية القديمة لمدة عامين سافر بعدها إلى إيطاليا حيث التحق بإكاديمية فن الميديا في روما فحصل على دبلومها ثم أمضى بعد ذلك عاما للتخصص في ذلك الحقل ، ثم التحق بإكاديمية روما للفنون الجميلة وحصل على دبلومها عام ١٩٥٤ وكان ترتيبه الأول •

أوفد في بعثة إلى الهند عام ١٩٥٦ حيث التحق بجامعة طاغور وحصل فيها على الماجستير ( مرتبة أولى ) والدكتوراه بامتياز في تاريخ الفنون وعلم الجمال •

قام بالتدريس في جامعة طاغور بالهند وبالجامعة الأمريكية بالقاهرة وبكلية الفنون التطبيقية والمعهد العالي للفنون المسرحية •

نشر كتاب Art Culture of India and Egypt في الهند وكذلك بحثا عديدة في المجلات الفنية والأدبية • حصل على جوائز في فن النحت في القاهرة وفي إيطاليا •

## مسعود القاضى

رئيس قسم التصميم الصناعى بكلية الفنون التطبيقية • حصل على دبلوم كلية الفنون التطبيقية بامتياز عام ١٩٤٩ • وفى عام ١٩٥٦ أوفد فى بعثة علمية عملية الى إنجلترا لمدة خمس سنوات حيث درس هنسبة التصميم الصناعى بمعهد السنترال بلندن وحصل على دبلوم المعهد ودبلوم الدولة فى التصميم الصناعى • قام بالتدريس بنفس المعهد عام ١٩٥٩ بعد تخرجه مباشرة •

عمل مستشارا فنيا للإنتاج عام ١٩٦٠ بشركة ايجيبيت للأشغال المعدنية بالقاهرة • يعمل مستشارا فى أعمال التصميم والتطوير للمنتجات الصناعية الحقيقية بالإدارة العامة لفنون المنتجات الصناعية بهيئة التصنيع بالسنوات الخمس للصناعة •

## الراجع وصاحب التقديم سعيد محمد خطاب

عيد المعهد العالى للفنون المسرحية - فنان مصور وناقد فنى وأستاذ التاريخ الفنى • تخرج فى كلية الفنون التطبيقية ، قسم الفنون الزخرفية ثم معهد التربية العالى للمعلمين ، قسم التربية الفنية • سافر فى بعثة علمية عملية الى إنجلترا من سنة ١٩٤٦ الى سنة ١٩٥٠ ، ثم عمل أستاذا للتصميم الزخرفى وتاريخ الفن بكلية الفنون التطبيقية • عمل أستاذا منتدبا لتاريخ الفن فى المعاهد الفنية المختلفة ثم امتد نشاطه الثقافى الفنى الى الاحاديث الاذاعية والتليفزيونية •

كتب عدة مقالات كما قام بمراجعة بعض الكتب الفنية والأدبية •

## مصمم الغلاف إبراهيم الطهطاوى

# محتويات الكتاب

## صفحة

قائمة الأشكال	ك
لماذا هذا الكتاب	ق
تقديم بقلم سعيد محمد خطاب	١
تصدير بقلم مؤلف الكتاب	٥

## الجزء الأول - مقدمة الى للفنون

١ - التمهيد	١١
استمتاعنا الشخصي بالفن - معرفتنا بالشعوب الأخرى والأزمنة المختلفة - الكشف عن المعنى الأصلي لعمل فني ما - لغة الفنان الاصطلاحية - ما الذي يقرر الأسلوب؟ - مسألة النوق - المقاييس الفنية وحكمنا الفني.	
٢ - ما الذي نبحث عنه في الفن	٢٢
الرغبة للمادية - الوجهة العاطفية - العامل الروائي - الفن كتجربة دينية - الفن كتاريخ مرئي - الفن كتجربة ذهنية - الفن كتجربة رمزية - الفن والحقيقة	

## الجزء الثاني - طرق الأداء المتنوعة في الفن

٣ - الرسوم : طرقها ومعانيها	٦٩
الرسم كدلالة - الرسم كعمل متكامل - الرسم كدراسة - الاستخدامات المعبرة للخط - الرسم في المصور للماضية - تطور الأساليب والحامات الأخرى	
٤ - طبيعة فن العمارة	٨٤
أنماط العمارة - الحامات واستعمالاتها - عناصر البناء - التخطيط والتصميم	
٥ - معنى فن النحت	١١٩
أوجه استخدام النحت - الحجم واليعد - التماثيل المستقلة للأشخاص - النحت البارز - المفاهيم الحديثة للشكل للنحت - الحامات وطرق الأداء في النحت - النحت والفنون الأخرى	

## مقدمة

- ٦ - التصوير وطرق أداته ..... ١٤٩  
الإيهام الذى يخلقه الفنان - استعمالات اللون - وظائف التصوير  
الاجتماعية - طرق الاداء فى التصوير \*
- ٧ - المطبوعات والنقش ..... ١٧٧  
القيم الجمالية فى الصورة المطبوعة - تغير الفوائد والصفات - المطبوعات  
الباززة - الصور المطبوعة بالحفر الغائر - الصور المطبوعة بالليثوجراف  
والسيريجراف \*
- ٨ - الفنون التطبيقية « الصغرى » ..... ١٩٨  
أشغال الخزف - الألوان الزجاجية - الزجاج الخزف بالرمال -  
النسج والبلات الخزف - المنسوجات - المنيا - أشغال المعادن -  
الاثاث - فن الكتاب \*
- ٩ - الفن الصناعى ..... ٢١٥  
أنواع الفن الصناعى - أوجه الضغط فى نطاق الفن الصناعى - تاريخ  
الحرف اليدوية القديمة - ظهور الآلة - الفن الجديد - مدرسة البauerhaus  
وأثرها - الاتجاه الحديث للفن الصناعى \*

## الجزء الثالث - الشكل والمضمون

- ١٠ - تخطيط الانتاج الفنى ..... ٢٣٥  
الأدوات والمناصر وأسس التصميم - العناصر الأساسية أو مفردات  
التكوين - العناصر - أسس التصميم \*
- ١١ - الفنون ولعبة الإنسان ..... ٢٧٠  
الأخلاق والمبادئ - شخصيات - النظرة الدينية - الأوضاع  
الاجتماعية - المعانى السياسية - مفاهيم الجمال - الطرز الفنية \*

## الجزء الرابع - تطور التقاليد

- ١٢ - طرز الفن منذ العالم القديم حتى عصر النهضة ..... ٢٩٧  
الفن القديم - الفن الكلاسيكى فن المصور الوسطى أو المسيحى -  
عصر النهضة فى الشمال والجنوب \*
- ١٣ - الأسلوب الفردى ..... ٣٢٣  
فنانو المكان والزمان الواحد - فنانو المكان الواحد من المصور المختلفة -  
الفنان الواحد فى أوقات مختلفة \*



## صفحة

١٤ - الاستعمالات التاريخية للنسب والمساحة والتكوين . . . . . ٣٣٢  
أنواع النسب - تنوع التكوين \*

١٥ - أعمال فنّان تقليدي عظيم : ميكال انجلو . . . . . ٣٤٩  
— ماضيه وعمله المبكر - بوادر النضج - قمة التطور \*

## الجزء الخامس - تطور الفن من التقليدي حتى الحديث

١٦ - طرّز من الفن - مابعد عصر النهضة حتى الحديث . . . . . ٣٦١  
عصرًا الباروك والروكوكو - الكلاسيكية في ممارستها للرومانتيكية -  
المذهب الطبيعي كمعارضة للمذهب الواقعي - التأثيرية والتعبيرية -  
المذهب التكميبي والمذهب الوحي \*

١٧ - مشكلات خاصة في المصور الحديثة . . . . . ٣٨١  
مشكلات فهم الفن وتقبله - طرق الأداء الجديدة - موضوعات فنية  
جديدة - الفن اللاموضوعي - تأثيرات التكنولوجيا ( الأصول  
الصناعية ) - العلاقات بين الفنون - مشاكل سياسية واجتماعية \*

١٨ - تطور فنّان حديث مرموق . . . . . ٣٩٥  
الفن التقليدي كمضاد للتطور الفني الحديث - بابلو بيكاسو \*

## الجزء السادس - تقييم العمل الفني

١٩ - الاتجاه نحو مقاييس الحكم على العمل الفني . . . . . ٤١١  
تكوين حكم عن القيمة الفنية - الفنان وارتباطه بمقاييس عصره -  
الفنان وارتباطه بأهدافه الخاصة - الفنان متشعبًا بتأثير أبعاد عظيم -  
المحاكاة وفقدان القيمة الفنية - عقبات وتطلعات \*

المرجع . . . . . ٤٢٣

كتشاف تحليل . . . . . ٤٢٥



## قائمة الأشكال

الصور الملونة :

صفحة

- ( أ ) القديس جون فوق ياتموس ( صفحة من كتاب قصة المسيح البيزنطي ) ر  
( ب ) صاندرو بوتيتيلي : ميلاد فيثوس . . . . . ش  
( ج ) كوكاي نفى : تعذيب الوصيعة الإمبراطورية ( أحد التفاصيل ) . . . ت  
( د ) تيتيان : البابا بول الثالث . . . . . ث
- ١ — مقبرة البابا يوليوس الثاني ( موسى ) . . . . . ١٤  
٢ — تيودور جيريكو : ومث ميغوسا . . . . . ١٥  
٣ — جان انطوان واتو : جيل الهرج . . . . . ١٦  
٤ — بير أوجست رينوار : وليمة على مركب . . . . . ٢٣  
٥ — بنان جوجون : الآلهة ديانا . . . . . ٢٤  
٦ — براكسيتيلس : الآلهة الفروديت . . . . . ٢٥  
٧ — لئوس أوكسمسيون . . . . . ٢٥  
٨ — جان فان ايك : زواج ارنولفيتي . . . . . ٢٦  
٩ — اونوريه دوميه : امرأة غسالة . . . . . ٢٧  
١٠ — ج . م . و . ثيرنر : حج تشيلكنهانولد — إيطاليا . . . . . ٢٨  
١١ — كاميل بيسارو : للاحون يستريحون . . . . . ٢٩  
١٢ — فرانز هالز : مال بوب . . . . . ٢٩  
١٣ — جيرار تيربورك : ففسول . . . . . ٣٠  
١٤ — كاتدرائية امين منظر داخل . . . . . ٣٦  
١٥ — آل جورجيني : عدوه كاستيل فرانكو . . . . . ٣٢  
١٦ — وفانيل : عدوه الفجر . . . . . ٣٣  
١٧ — بيتربول روبنز : هتزلول من الصليب . . . . . ٣٤

١٨	ج . ب . س . شاردان : الطلل والثلجة . . . . .	٣٥
١٩	وليام هوجارت : فواج أخسر طراز - المنظر الثاني ( بعد فترة قصيرة من الزواج ) . . . . .	٣٦
٢٠	فرانشيسكو جويا : اعلام مواطنى مدريد ، فى ٣ مايو عام ١٨٠٨ . . . . .	٣٧
٢١	بول دى ليمبورج : ساعات الدوق دى بوى الثمينة (صفحة فبراير) . . . . .	٣٨
٢٢	كاتدرائية شاراتر : منظر من الجنوب الغربى . . . . .	٣٩
٢٣	ميسد هوريجى . . . . .	٤٠
٢٤	الاله العظيم . . . . .	٤١
٢٥	ميكل انجلو : التنى جبرميا . . . . .	٤١
٢٦	بوذا واثان من بوذا سافا . . . . .	٤٢
٢٧	قيفارة الملكة شوباد . . . . .	٤٢
٢٨	حصان وحشى . . . . .	٤٤
٢٩	حامل الكاس . . . . .	٤٥
٣٠	فيليبو برونييلسكى : كنيسة باتسى . . . . .	٤٧
٣٠	فيليبو برونييلسكى : كنيسة باتسى . منظر داخل . . . . .	٤٧
٣١	لكريوزيه ( س . ١٠٩ جانيريه ) : نموذج لمنزل سافوى . . . . .	٤٩
٣٢	جان فيمير : الفتاة وابريق الله . . . . .	٥٢
٣٣	بييه موندريان : تكوين . . . . .	٥٢
٣٤	ميسكل انجلو : قبر لورنزو دى مديتشى . . . . .	٥٥
٣٥	ميكل انجلو : خلق آدم . . . . .	٥٧
٣٥	لورنزو جبرتى : خلق آدم . . . . .	٥٨
٣٦	ساندرو بوتشيللى : الربيع . . . . .	٥٩
٣٧	مايوان ( منسوبة اليه ) : حكيم تحت شجرة صنوبر . . . . .	٦٠
٣٨	الجرىكو : منظر لتولينو . . . . .	٦٢
٣٩	فينسنت فان جوخ : مطهى ليلى . . . . .	٦٣
٤٠	ماكس بكان : الرحيل . . . . .	٦٤
٤١	ج . د . ١٠٥ . آنجر : نيكولو بهاجاينى . . . . .	٧٠
٤٢	هنرى دى تولوز لوتريك : الرافس الاسمر . . . . .	٧٠
٤٣	ميكل انجلو : دراسات للمرأة اللبية . . . . .	٧١
٤٤	ميكل انجلو : المرأة اللبية . . . . .	٧١

- ٤٤ - جوزيه كليمنت أوروزكو : الرجل . . . . . ٧٢
- ٤٥ - ليوناردو دافينشي : وصف سريع للعلماء والطفل والقديسة آن . . . ٧٣
- ٤٦ - ليوناردو دافينشي : العلماء والطفل والقديسة آن . . . . . ٧٤
- ٤٧ - ومبرانت فان رين : رجل جالس على درجة سلم . . . . . ٧٦
- ٤٨ - جوزج سورات : في المشرح . . . . . ٧٦
- ٤٩ - كليوفراديس بيلتر : آنية باناثينايك . . . . . ٧٨
- ٥٠ - صفحة الواعظ من أدعية أبو القاسم . . . . . ٧٨
- ٥١ - ليوناردو دافينشي (منسوبة اليه) : رأس امرأة . . . . . ٧٩
- ٥٢ - جان انطوان واتو : سيدة جالسة . . . . . ٨٠
- ٥٣ - ادجار ديغا : صورة شخصية لانيه . . . . . ٨٠
- ٥٤ - ليونيل فيننجر : كنيسة القديسة ماري . . . . . ٨٢
- ٥٥ - فرانسيسكو جويا : أشخاص يسكرون . . . . . ٨٢
- ٥٦ - هارويل هـ . هاريس : منزل رالف جونسون . . . . . ٨٦
- ٥٧ - جروين وياما ساكي وستونوروف : مشروع اسكان . . . . . ٨٧
- ٥٨ - ميني آر . سي . آي . . . . . ٨٩
- ٥٩ - كاس جيلبرت : ميني وولورث . . . . . ٨٩
- ٦٠ - هـ . لايروست : منظر داخل مكتبة القديسة جينيفيف . . . . . ٩١
- ٦١ - فرانك لويد رايت : غرفة استقبال في مركز البحوث والادارة لشركة  
جونسون واكس . . . . . ٩٢
- ٦٢ - نموذج لمعد البارثينون . . . . . ٩٣
- ٦٢ - معبد البارثينون : منظر من الشمال الغربي . . . . . ٩٤
- ٦٣ - تابيلر وستونجولسكي : لوكانة هيلتون ستافلر ، جوزيه دي ريفيرا :  
تكوين . . . . . ٩٦
- ٦٤ - ميس فان ديرروه : منزل توجند هات ، واجهة الحديقة . . . . . ٩٧
- ٦٤ - ميس فان ديرروه : منزل توجند هات ، حجرة المعيشة . . . . . ٩٨
- ٦٥ - ميني رئاسمة الأمم المتحدة . . . . . ١٠٠
- ٦٦ - فرانك لويد رايت : قاعة العمل الكبرى ، مركز البحوث والادارة  
لشركة جونسون واكس . . . . . ١٠٢
- ٦٧ - معبد البارثينون : منظر خارجي . . . . . ١٠٤
- ٦٨ - جامع آيا صوفيا : منظر من الجنوب الغربي . . . . . ١٠٤

## مكتبة

- ٦٩ - معبد البانيون : منظر داخل . . . . . ١٠٦
- ٧٠ - جامع آيا صوفيا : منظر داخل . . . . . ١٠٦
- ٧١ - مبنى المحطة : مطار بلدية لامبرت - سانت لويس . . . . . ١٠٧
- ٧٢ - ابرو ساريتين : برج الميسه . . . . . ١٠٨
- ٧٣ - هار ولينكاز : مبنى هيئة فلادلفيا لادخار رأس المال . . . . . ١٠٩
- ٧٤ - فرانك لويد رايت : منزل كوفمان . . . . . ١١٠
- ٧٥ - فرانك لويد رايت : برج معمل شركة جونسون واكس . . . . . ١١١
- ١٧٥ - فرانك لويد رايت : قاعة برج معمل شركة جونسون واكس . . . . . ١١١
- ٧٦ - الأهرامات وأبو الهول . . . . . ١١٣
- ٧٧ - القديسة ماريا العظيمة : منظر داخل . . . . . ١١٤
- ٧٨ - سكينهور وأوينجز وميريل : منزل ليفن . . . . . ١١٥
- ١٧٨ - ميس فان دين روه وفيليب جونسون : مبنى سبيجرام ( نموذج ) . . . . . ١١٥
- ٧٩ - جروين ويلماساكي وستونوروف : نموذج مشروع تعمير جراثوت أورليانز للمساكن . . . . . ١١٧
- ٨٠ - ألفروديت آله جمال سايرين . . . . . ١٢٠
- ٨١ - ماتيو هيرنانديز : الفهد الهندي . . . . . ١٢١
- ٨٢ - تيردور روزاك : الغنية المهد . . . . . ١٢٢
- ٨٣ - الكساندر كالدر : الرمان . . . . . ١٢٣
- ٨٤ - انطون بيفزير : تمثال نصفي . . . . . ١٢٤
- ٨٥ - سيمور ليبتون : نور ابيض . . . . . ١٢٥
- ٨٦ - مايرون : وامى القرص . . . . . ١٢٧
- ١٨٦ - مايرون : وامى القرص . . . . . ١٢٧
- ٨٧ - ميكال انجلو : موسى . . . . . ١٢٨
- ٨٨ - طفرع . . . . . ١٢٨
- ٨٩ - قرصان . . . . . ١٣١
- ٩٠ - لورينزو جيبيرتى : أبواب الجنة . . . . . ١٣٢
- ١٩٠ - لورينزو جيبيرتى : الخلق . . . . . ١٣٤
- ٩١ - جان آرب : نحت بارز . . . . . ١٣٥
- ٩٢ - أندريا ديلالروبيا : البشارة . . . . . ١٣٦
- ٩٣ - فرديريك رينجتون : بروتكو باستر . . . . . ١٣٨
- ٩٤ - أرنست بارلاخ : فتاة ترتجف من البرد . . . . . ١٤٢

٩٥	— غطاء لصندوق مرآة . . . . .	١٤٢
٩٦	— لايس وسنتور . . . . .	١٤٥
٩٧	— قديسون وشخصيات ملكية . . . . .	١٤٧
٩٨	— جيوفاني لورنزو بيريني : نشوة القديسة تيريزا . . . . .	١٤٧
٩٩	— ليوناردو دافينشي : العشاء الأخير . . . . .	١٥١
١٠٠	— جوزيه كليمنت أوروزكو : ميخويل هينداجوي كوستيلا . . . . .	١٥٨
١٠١	— ساندر بوتشيليل : ميلاد فينوس . . . . .	١٦٠
١٠٢	— جيوتو : تنوير المذلة والطفل . . . . .	١٦٢
١٠٣	— هوبرت وجان فان أيك : تقديس الحمل . . . . .	١٦٣
١٠٤	— رمبرانت فان راين : الرجل ذو الخوذة الذهبية . . . . .	١٦٥
١٠٥	— فرانز هالز : الفارس المساحك . . . . .	١٦٥
١٠٦	— نيقولا بوسان : للقديس جون فوق باتموس . . . . .	١٦٦
١٠٧	— جون كونستابل : عربة الدويس . . . . .	١٦٧
١٠٨	— وينسلو هومر : المستحم . . . . .	١٧٠
١٠٩	— واسيل كاندينسكي : حركة حائلة , رقم ٦١ . . . . .	١٧١
١١٠	— كريستين رولف : واسمان . . . . .	١٧٢
١١١	— كوكاي ثفي : تعذيب الوصيعة الامبراطورية . . . . .	١٧٣
١١٢	— إدوارد مانيه : جورج مور . . . . .	١٧٥
١١٣	— متيجول سركته قروود . . . . .	١٨١
١١٤	— لوفيس كورينث : الصلب . . . . .	١٨٢
١١٥	— ارلست لودفيج كيرتشنر : قوازي فيهمان الشراعية . . . . .	١٨٢
١١٦	— ليوبيلو مينديس : النفي الى الموت . . . . .	١٨٥
١١٧	— هارونوبو : عاشقان تحت الظلة في الصايق . . . . .	١٨٦
١١٨	— مازن شونجوار : للهرب الى مصر . . . . .	١٨٨
١١٩	— ماكس بكمان : الرجل ذو القبعة المستديرة . . . . .	١٨٩
١٢٠	— فينسنت فان جوخ : صورة شخصية للدكتور جاشيه . . . . .	١٨٩
١٢١	— دافيد لوكاس : خليج ويموث . . . . .	١٩٢
١٢٢	— فرانسيسكو جويا : العودة الى اجداده . . . . .	١٩٣
١٢٣	— انوريه دوميه : شارع ترانستونيان . . . . .	١٩٤
١٢٤	— أوسكار كوكوشكا : صورة روث الأولة الشخصية . . . . .	١٩٦
١٢٥	— واسيل كاندينسكي : ليتوجراف ملون من مجموعة صور العوالم	

صفحة

١٩٦	• • • • •	الصغيرة	
١٩٧	• • • • •	النا : ثلاثة اجسام	١٢٦
٢٠١	• • • • •	وعاء صيني	١٢٧
٢٠١	• • • • •	النا كاتج زى	١٢٨
٢٠٢	• • • • •	وعاء زجاجى روماني	١٢٩
٢٠٤	• • • • •	الصليب والمصعود	١٣٠
٢٠٥	• • • • •	الامبراطور جاستينيان ورئيس الاساقفة ماكسيميانوس واغناشية	١٣١
٢٠٦	• • • • •	تفريز بايو على الكتان	١٣٢
٢٠٦	• • • • •	جان يورز : لهب مثقل	١٣٣
٢٠٨	• • • • •	القديس جورج	١٣٤
٢٠٩	• • • • •	وعاء نبيذ	١٣٥
٢٠٩	• • • • •	كاس ارداغ	١٣٦
٢١٠	• • • • •	حلة حربية	١٣٧
٢١٢	• • • • •	عملة من صقلية	١٣٨
٢١٢	• • • • •	دولاب صغير من فيلادلفيا	١٣٩
٢١٤	• • • • •	كتاب ادعية فرنسي	١٤٠
٢١٦	• • • • •	اوراق سلطنة من البلاستيك الاسود	١٤١
٢١٧	• • • • •	خلط صغير صنع جنرال اليكتروك	١٤٢
٢١٧	• • • • •	آلة كتابة حديثة	١٤٣
٢٢٢	• • • • •	تطور الفانوس السحري	١٤٤
٢٢٥	• • • • •	هنري دى تولوز لوتريك : فرقة المادموزيل اجلانتيه	١٤٥
٢٢٨	• • • • •	كراس صغيرة سهلة التخزين من انتاج جاكوبسين	١٤٦
٢٢٨	• • • • •	كرسي صغير بدون نجائب	١٤٧
٢٣٠	• • • • •	قطار « تالجر » المصنوع من الخامات الخفيفة	١٤٨
٢٣١	• • • • •	طائرات نفائة مقاتلة صناعة كونفير	١٤٩
٢٤٠	• • • • •	كنيسة مادلين	١٥٠
٢٤٠	• • • • •	كنيسة مادلين	١٥١
٢٤٨	• • • • •	كارفاجيو : موت المملوك	١٥١
٢٥٢	• • • • •	البريكو : القديس مارتن والمتنسل	١٥١
٢٥٣	• • • • •	رفائيل : مدرسة الينا	١٥١
١٥٢	• • • • •	دمبرانت فان راين : « حارس الليل » خروج وفلق كابتن بانج	



صفحة

٢٥٤	• • • • • كوك للعرس المذنب
١٥٣	- أندريا ديل بوتسو : القديس ايناتئوس محمول الى السماء • • • • •
٢٥٥	• • • • •
١٥٤	- ليوناردو دافينشي : علواء الصخور • • • • •
٢٥٧	• • • • •
١٥٥	- سانجلو وميكل انجلو وديللابورتا : قصر فارنيزي • • • • •
٢٥٨	• • • • •
١٥٦	- منظر من الجو لقصر فرساي • • • • •
٢٥٩	• • • • •
١٥٦	- قاعة المرايا • • • • •
٢٦٠	• • • • •
١٥٧	- أونوريه دوميه : الوثبة • • • • •
٢٦١	• • • • •
١٥٨	- جاكوب فان روزديل : الطاحونة • • • • •
٢٦٢	• • • • •
١٥٩	- روجيه فان دير فايدن : النزول من الصليب • • • • •
٢٦٥	• • • • •
١٦٠	- كاتدرائية بيزا • • • • •
٢٦٧	• • • • •
١٦١	- البرج المائل • • • • •
٢٦٧	• • • • •
١٦٢	- جان فيرمير : السيدة والفتاة • • • • •
٢٦٨	• • • • •
١٦٣	- النيجو جولز : قصر الاحتفالات • • • • •
٢٦٩	• • • • •
١٦٤	- قوس تيتوس • • • • •
٢٧١	• • • • •
١٦٤	- غنائم من معبد اورشليم • • • • •
٢٧٢	• • • • •
١٦٥	- جان انطوان أودون : فولتج • • • • •
٢٧٣	• • • • •
١٦٦	- انطوان جان جرو : نابليون بين المصايين بالطاعون في يافا • • • • •
٢٧٤	• • • • •
١٦٧	- بوابة الملء • • • • •
٢٧٦	• • • • •
١٦٨	- جان انطوان واتو : الابحار الى جزيرة سينترا • • • • •
٢٧٨	• • • • •
١٦٩	- جان باپتيست جروز : لعنة الوالد - الابن للعقاب • • • • •
٢٧٩	• • • • •
١٧٠	- توماس جيتزورو : صاحبة السمو السيدة جراهام • • • • •
٢٨١	• • • • •
١٧١	- كلود بيرو : الواجهة الشرقية من متحف اللوفر • • • • •
٢٨٢	• • • • •
١٧٢	- البيت الملكي • • • • •
٢٨٣	• • • • •
١٧٣	- جاك لويس دافيد : قسم اليهودي • • • • •
٢٨٦	• • • • •
١٧٤	- دافيد ميكيرروس : ضحية من الطبقة العاملة • • • • •
٢٨٧	• • • • •
١٧٥	- آل جورجيوني : الفرقة الموسيقية الريفية • • • • •
٢٨٨	• • • • •
١٧٦	- جيوتو : موت القديس فرانسيس • • • • •
٢٩٠	• • • • •
١٧٧	- جيوفاني لورنزو برتيني : ابولو ودافني • • • • •
٢٩١	• • • • •
١٧٨	- كنيسة القديس أبوليناري في كلاس • • • • •
٢٩٢	• • • • •
١٧٩	- لوحة حيزاير • • • • •
٢٩٩	• • • • •
١٨٠	- الله مجتج • • • • •

١٨١	-	جوديا	٣٠٠
١٨٢	-	آلهة الثعبان	٣٠٠
١٨٣	-	التيثيا آلهة ليثيا	٣٠٣
١٨٤	-	تيسبوس	٣٠٣
١٨٥	-	باليكليتوس : النورى فوراس ( حامل الرمح )	٣٠٥
١٨٦	-	براكسيتيلس : هيريس والطفل ديونيسس	٣٠٦
١٨٧	-	لاوكون	٣٠٦
١٨٨	-	اغسطس	٣٠٧
١٨٩	-	اشعيه	٣١٠
١٩٠	-	كنيسة نوردام دى بور	٣١٢
١٩١	-	كنيسة لوتردام	٣١٤
١٩١	-	دعائم طائرة	٣١٥
١٩١	-	رسم إيشاحى يبين نظام القبو القوطى	٣١٥
١٩٢	-	كاندرايئة القديس بيير	٣١٦
١٩٣	-	مازاتشيو : الطرد من اللردوس	٣١٧
١٩٤	-	هيربرت وجان فان أيك : آدم وحواء	٣١٧
١٩٥	-	البريخت ديورر : تقديس الماچى	٣١٨
١٩٦	-	تيثيان : صورة شخصية لشاب انجليزى	٣٢١
١٩٧	-	هانز هولبين الأصغر : للتاجر جورج جيتس	٣٢١
١٩٨	-	فرانز هالز : ضباط فرقة القديس	٣٢٤
١٩٩	-	دونديلو : تمثال شخصى للفارس جاتامالانا	٣٢٥
٢٠٠	-	أندريا ديل فيروكيو : تمثال ميكلان لباتولوميو كوليونى	٣٢٦
٢٠١	-	نيكولو بيزانو : التبشير والميلاد	٣٢٨
٢٠٢	-	جيوفانى بيزانو : الميلاد والتبشير للرعاة	٣٢٩
٢٠٣	-	رمبرانت فان راين : درس تشريع من الدكتور تولب	٣٣١
٢٠٤	-	لوحة نارمر	٣٣٤
٢٠٥	-	المسيح يتوج بين اربعة وعشرين شيخا	٣٣٦
٢٠٦	-	البريكنر : الميلاد	٣٣٧
٢٠٧	-	جوزيه كلينمت أرووزكو : المسيح يعظم صليبه	٣٣٨
٢٠٨	-	تيسبوس يقزو الميثوتور	٣٤٠
٢٠٩	-	تينتوريتو : العشاء الأخير	٣٤٣
٢١٠	-	ديجو فيلازكينز : فتيات الشرف	٣٤٤

مصلحة

- ٢٤٥ - بول ميزان : لاعبو الورق . . . . .
- ٢٤٦ - ميكل انجلو : فافيد . . . . .
- ٢٤٧ - ميكل انجلو : الرحمة . . . . .
- ٢٤٨ - ميكل انجلو : القيد . . . . .
- ٢٤٩ - ميكل انجلو : الرحمة . . . . .
- ٢٥٠ - فرانسيسكو بورميني : كنيسة القديس كارلو ذات النافورات الأربع . . . . .
- ٢٥١ - جان أونوريه فراجونار : تويج الماشق . . . . .
- ٢٥٢ - لوكانفة دي سوييز . . . . .
- ٢٥٣ - أنطونيو كانوفا : يوسيو . . . . .
- ٢٥٤ - يوجين دلاكروا : مذبة شجي . . . . .
- ٢٥٥ - فرنسي قديم عند الموت . . . . .
- ٢٥٦ - ج . ل . آ . أنجر : العظيمة . . . . .
- ٢٥٧ - ج . ل . آ . ميسونيه : صورة شخصية للجلوش . . . . .
- ٢٥٨ - كلود مونيه : جزيرة على نهر السين بالقرب من جيفرني . . . . .
- ٢٥٩ - فينسنت فان جوخ : حقل ذرة وشجرة السرو . . . . .
- ٢٦٠ - بول ميزان : مسلة التفاح . . . . .
- ٢٦١ - بابلو بيكاسو : كمان . . . . .
- ٢٦٢ - هنري ماتيس : البعاطر الشاب . . . . .
- ٢٦٣ - ج . ب . س . شاردان : مؤن للقاء . . . . .
- ٢٦٤ - المدرسة الفرنسية ، القرن السابع عشر : لاعبو الورق . . . . .
- ٢٦٥ - بابلو بيكاسو : شخص يشرب الإبنث . . . . .
- ٢٦٦ - بابلو بيكاسو : الرائحة العظيمة . . . . .
- ٢٦٧ - بابلو بيكاسو : الموسيقون الثلاثة . . . . .
- ٢٦٨ - بابلو بيكاسو : السجاق . . . . .
- ٢٦٩ - بابلو بيكاسو : السيدة ذات الرداء الأبيض . . . . .
- ٢٧٠ - بابلو بيكاسو : الرائحة الثلاث . . . . .
- ٢٧١ - بابلو بيكاسو : الديك العظيم . . . . .
- ٢٧٢ - بابلو بيكاسو : الحرب « جرنیکا » . . . . .
- ٢٧٣ - بابلو بيكاسو : رجل معه حمل . . . . .
- ٢٧٤ - بابلو بيكاسو : البومة الحمراء والبشرة . . . . .
- ٢٧٥ - جيرارد تيربورك : الفرقة الموسيقية . . . . .
- ٢٧٦ - جيرارد تيربورك : فتاة تقرأ . . . . .
- ٢٧٧ - رفايل : الدفن . . . . .
- ٢٧٨ - جان أنطوان واتو : فرقة الكوميتي فرانسيز . . . . .
- ٢٧٩ - نيكولا لانكريت : رقصة لكاماروجو . . . . .



## لماذا هذا الكتاب

اتجهت المولة الى تعريب الدراسة في الكليات غير النظرية التي درجت على تدريس مقرراتها واستخدام المراجع اللازمة لهذه الدراسة باللغة الأجنبية ، كما اتجهت الى الافادة الى أقصى حد من الامكانيات المتاحة لنقل خبر المراجع الأجنبية الى اللغة العربية بواسطة الكفايات العربية المتخصصة في الترجمة والمراجعة .

ولقد اختارت الجهات العلمية والتعليمية والثقافية الكثير من الكتب لترجمتها في مختلف فروع التعليم كالكييمياء ، والفيزيكا ، والجيولوجيا ، والرياضيات ، والآلات ، والكهرباء ، والمعادن ، والحركات ، والنبات ، والزراعة ، والأحياء ، والحشرات ، والطب ، والاجتماع ، والتاريخ ، والتربية ، والتوجيه المهني ، والفنون ، والمسرحيات ، والاقتصاد المنزلي ، والتصوير ... الخ .

واختيار الكتاب الذي بين أيدينا « الفنون التشكيلية وكيف ننطقها » جاء وليد دراسات متصلة بين الهيئات العلمية في الجمهورية العربية المتحدة والهيئات العلمية التي ثبت بينها الكتاب \* وهو من الكتب التي اقترحتها وزارة التعليم العالي ، باعتباره مرجعا يفيد الطلبة في جميع الكليات الفنية والمكتبات العامة ، وكذلك في كليات الهندسة ( أقسام العمارة ) وطلبة كلية الفنون التطبيقية بصفة خاصة .

وقد وافقت اللجنة الاستشارية التنظيمية للكتب الدراسية المتقدمة في ١٩٦٢/١/٢٢ على ترجمة هذا الكتاب ، على أن يقوم بترجمته كل من الدكتور سعد المنصوري أستاذ تاريخ الفن بكلية الفنون التطبيقية ، والأستاذ مسعد القاضي رئيس قسم التصميم الصناعي بكلية الفنون التطبيقية ، ويقوم بمراجعته وتقديمه له الأستاذ سميد خطاب عميد المعهد العالي للفنون المسرحية وأستاذ تاريخ الفن .

ويحوى هذا الكتاب ستة أجزاء تبحث في كثير من المسائل الخاصة بالفنون التشكيلية عامة ... ويقدم لنا صورة بسيطة واضحة عما تبحث عنه في الفن ، والرسوم وطرقها ومعانيها ، وطبيعة فن العمارة ، ومعنى فن النحت ، والتصوير وطرق أدائه ، ولطبوعات والناس ، والفن الصناعي ، والأسلوب الفردي ، وأعمال فناني تقليدي عظيم : ميكل انجلو ... هذه هي بعض الموضوعات التي يتناولها الكتاب وغيرها كثير .

وليس ثمة جدال في أن أبناءنا الطلاب سوف يفيدون من هذا الكتاب الوافي بعد أن تم نقله الى العربية خدمة للدارسين والقراء بوجه عام .



## تقديم

### بقلم

مسعود معهود خطاب

لم تحظ الفنون التشكيلية في بلادنا بالاهتمام المطلوب من جانب الكتاب ، وقد ترتب على هذا الوضع أن المكتبة العربية ظلت فقيرة حتى الآن من المؤلفات والمترجمات التي تقدم الفنون التشكيلية وتعرضها في أسلوب منهجي مدروس ؛ ذلك لأن النظرة إلى هذه الفنون كانت مفرضة وغريبة ومفروضة علينا . فقد صور لنا أن البحث في هذه الميادين ترف تعليمي زائد عن حاجتنا ، بعيد عن مطالبنا الفهمية والحسية ، وإنه فلا ضرورة له .

وأكثر من ذلك فإن الفنون التشكيلية في بلادنا قد مرت في خطوات متعسلة لا رابط بينها ، وظلت إلى فترة طويلة تعيش على هامش حياتنا ، والأمر الطبيعي الذي لازم هذا الوضع الشاذ أن حياتنا خلت من اللبسة الفنية الأصيلة التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بتقاليدنا وتراثنا وتلوقنا بشكل عام . وأكثر من ذلك أن التيارات الفنية الأجنبية بدأت تتسرب إلى حياتنا الصامدة ومراقبتنا التعليمية . وهكذا ظل مجتمعنا - جيلاً بعد جيل - يمارس نشاطاً وتذوقاً فنياً مفروضاً لا يسس أحاسيسه ولا يخاطب مشاعره ، اللهم إلا القلة القليلة من هذا المجتمع التي احتضنت هذه الفنون الأجنبية في صورها وأشكالها المختلفة ، ذلك لأنها لم تجد غير هذه الفنون البديلة لتجانب مع عواطفها ومشاعرها ، وكانت هذه القلة تنظر إلى الفن مهما يكن مصدره أو شكله كضرورة في حياتهم . أما لأنهم يشكلون طبقة خاصة تريد أن تترفع عن هذا المجتمع ، وأما لأنهم قد وجدوا في هذه الفنون البديلة قيماً جمالية من حيث الشكل أو المضمون جذيرة بالاعتناء . وعلى أي حال فإن هذا لا ينفي الحقيقة المرة ؛ وهي أن الفنون التشكيلية ظلت بعيدة عن حياتنا فترة طويلة .

إلا أنه مع بداية نصف القرن الحالي ( القرن العشرين ) بدأت روح جديدة تدب في هذا المجتمع ، روح بناء تقوم على معرفة واعية في شتى الميادين .

وبدأت الفنون التشكيلية تنتعش على مستوى نهضة ذكية والحملة المعالم تقوم على أسس متينة من البحث والمعرفة والثقافة . وأصبحت الحاجة ملحة إلى المؤلفات المتزايدة ، إلى المعرفة والثقافة الفنية ، ومن هنا تبسوا أهمية الكتاب الذي يفسر هذه الفنون .

وفى هذا المعنى يكون كتاب « الفنون التشكيلية وكيف ننوذجها » مؤلفه الأستاذ الأمريكى برنارد س . مايرز من أهم الكتب التى تسد فراغا كبيرا فى المكتبة العربية حيث انه يقدم لنا أفكارا وآراء وتحليلات ووجهات نظر عن الفن ، ويعرّفنا أسلوب مبسط بمختلف أنواع الفنون من حيث ظروفها ووسائل تنفيذها ومعايير جمالها .

ولقد حدد المؤلف الغرض من هذا الكتاب بتقديم الفنون التشكيلية المختلفة بأسلوب واقعى متعمق ، وفى هذا الاطار لا يمكن اعتبار الكتاب مؤلفا فى تاريخ الفنون او على الجانب الآخر بحثا فى فلسفة الفن ، بل انه كتاب شامل يجمع بين التاريخ والفلسفة والتحليل الفنى وطرق التنفيذ التى تعرض لها الفنان قديما وحديثا وفتح امام القارئ المادى كما فتح امام المتخصصين فى الفنون التشكيلية أبواب التسلوّق الفنى وادراك الجمال .

فالمؤلف يناقش أحكامنا على الفن من خلال تنوّعنا الخاص وثقافتنا وخبراتنا بالفنون الخاصة بالشعوب الأخرى ، انه يبحث فى لغة الفن وفى مشكلات التسوّق الفنى ، ثم فى معايير الجمال . ثم ينتقل فى أسلوب سهل الى ما ينبغى أن نراه فى العمل الفنى ، ويتعرض بالشرح للبناء المادى ، والرغبة العاطفية ، ثم الفن كتجربة دينية ، ثم كتجربة عقلية ، وفى مقاربة حوارية يعطينا صورة واضحة عن الفن كحقيقة تاريخية مرئية . ومن خلال هذا العرض يقف الكتاب امام نقطتين رئيسيتين فى الشكل الفنى هما : الفن بين المجرة الرمزية والفن بين البناء الفنى والحقيقة الواقعية . ويعرض رأيه المتواضع فىهما .

وإذا كان المؤلف قد تعرض للجانب الفلسفى فى الباب الأول ، فإنه ينتقل بعد ذلك الى اشباع رغبة الدارسين والمتخصصين فى مجال الفنون التشكيلية المختلفة ، فيناقش بأسلوب المدارس فنون الرسم ، والعمارة ، والنحت ، والتصوير ، والفنون العملية المختلفة ، ليزيل غموضا لايس هذه الفنون فترة طويلة ، ويضيف جديدا الى تقصيراتها وادراكها . ولقد فرق بين الرسم كوسيلة توضيحية او كوسيلة تنفيذية مساعدة ، وبين هذا الفن كعمل متكامل قائم بذاته دون أن يلجأ الى مقوم آخر كاللون لتأكيد وجوده الفنى .

وعند حديثه عن العمارة تعرض المؤلف لانماطها وطرزها ، الى الحامات التقليدية والامامات الحديثة التى لعبت دورا أساسيا فى بنائها ، ولم يقتنع المؤلف بمعاملته للعمارة على أنها طراز او خامة ، بل تعرض للوظيفة المعمارية وكيف أن هذه الوظيفة يتنبهى أن تتدخل فى الملامح الرئيسية للعمارة الحديثة ، وكيف أن المصمم الممارس الحديث على سنة وثيقة بالتطور الصناعى المتنوع ، وكيف استطاع أن يراعى هذه الاستعمالات والأغراض الصناعية فى عمارته الحديثة .

وفى حديثه عن فن النحت ، يناقش المؤلف هذا الفن مركزا على نقطتين أساسيتين هما : التمثال بين الحلق الفنى وخواص العامة ، والتمثال بين بنائه الفنى والبناء البيئى المحيط به .



ثم يقام المؤلف بالحديث عن فن التصوير في صلبات محدودة في الوقت الذي يعلم فيه - كما نعلم جميعاً - أن مجلدات ضخمة قد صدرت تناقش وتوضح فنون التصوير ، إلا أنه مع ذلك فإن الإشارات الفنية الدقيقة عن الحلق الفني ، والقيمة اللونية ووظيفة التصوير في المجتمعات المختلفة مع تحليله لطرق التصوير ووسائل الأداء المختلفة ، كل هذا قد فتح مجالات الفهم والتفوق أمام القارئ العادي ، كما أثار موضوعات حية أمام المثقفين والمتخصصين .

وعند حديثه عن الفنون العملية المختلفة ( كفنون الحرف ، والزجاج ، والفلسفساء وأشغال الميناء ، وأعمال الحديد المطاوع ، والأستر والأقمشة المطبوعة والمنسوجة ، والأثاث ، وسائر الفنون الاستعمالية الأخرى ) يعطي المؤلف صورة متوازنة عنها وطرق أدائها مع شرح الحاميات المختلفة التي تخلت في تشكيلاتها ، ويوضح العلاقة بين هذه الفنون وبين بيئاتها وشعوبها . والأمر الطبيعي بعد تعرضه لهذه الفنون العملية هي مواجهة الشكل القائم منذ مطلع القرن العشرين - فقد ظلت الصناعات المختلفة بعيدة عن تحقيق أنواح الجمالية اكتفاء بتأكيد الجانب الوظيفي النفسي ، مما ترتب عليه أن يظل الفن محصوراً داخل أهداف تقليدية موروثة ، انحدرت إلى المجتمع الحديث من العصور الماضية التي وضعت حداً فاصلاً بين الفنون التشكيلية والصناعات المختلفة . وإذا كان القرن التاسع عشر قد حاول إيجاد بعض الحلول لربط الفن بالصناعة ، ثم استمرت هذه المحاولات خلال النصف الأول من هذا القرن إلى أن تحددت ملامح « الفن الصناعي » وبالرغم من أن المؤلف لم يتعرض للعوارق بين ما نسميه « بالفنون التطبيقية » و « الفنون الصناعية » بالمفهوم التقليدي المصطلح عليه ، إلا أنه أشار إلى ضرورة تحقيق الجانب الجمالي عن طريق النسب والألوان والخطوط في جميع الصناعات التي يمارسها الإنسان في حياته سواء أكان منتجاً أم مستفيداً .

وينتقل الكاتب بعد ذلك إلى العمل الفني ليناقش عناصره وأسس التصميمية وعلاقاته التشكيلية المجردة ، من خطوط ، وفراغات ، ومساحات ، وأحجام ، وألوان ، وظلال ، وأضواء ، ورموز ، ليصل بعد تحليله الأمين الصادق الواعي ، إلى أن العمل الفني يتكامل متى قام على تصميم سليم ، مهما اختلف الأسلوب أو الشكل الفني ، وليكون تحليله موضوعياً يتعرض الأستاذ برنارد مايرز إلى قصة الإنسان والفنون في أشكالها وظروفها المختلفة على مر التاريخ مؤكداً مميزات وخصائص كل منها وأهدافها ووظائفها وقيمتها الجمالية الخاصة التي تنبض بها هذه الفنون الخالدة ، ويخص بالاهتمام والدراسة الأساليب الفنية التي ظهرت منذ طراز الباروك حتى المذهب النعيمي مع إضاح الانتقالات الفنية من مذهب إلى آخر ، ومؤكداً فكرة البحث الشخصي والخروج عن المألوف ومحاولة إيجاد لغة جديدة في الفن التشكيلي .

هذه اللغة الجديدة بمشكلاتها نحو الموضوع والحامة والأوضاع الاجتماعية المتداخلة ، ونحو المفاهيم والأذواق المختلفة ، قد عولجت بأمانة وموضوعية دون أن يستعير المؤلف التعبيرات والمصطلحات الفنية الدارجة . وقد استطاع المؤلف بأمثلته السهلة المألوفة والمأخوذة من حياة الناس أن يؤكد بأن لغة جديدة قد أضيفت إلى

قاموس الفنون التشكيلية • لغة لها كلماتها ولها كياناتها والفنان الأصل هو الذى يبحث فى هذه الكلمات وهذا الكيان ليكون لفه قوته ووجوده •

وإذا كانت لغة الفنون التقليدية ( فنون المتاحف ) قد وضعت عندما ناقش المؤلف حياة وأعمال الفنان العظيم ميكيل انجلو ، فإن اللغة الفنية الجديدة قد ظهرت واضحة عندما تعرض المؤلف بالتحليل الدقيق الى مراحل وأعمال الفنان المعاصر بابلويكاسو •

وبهذا العرض التحليلي الشامل الذى تناول به المؤلف جميع موضوعات الكتاب « الفنون التشكيلية وكيف نتفوقها » سيطرت شخصيته المحاضر ، أو الأستاذ ، ليمهلا السبيل للقارئ العادى والمتخصص الى متابعة الفنون التشكيلية المختلفة فى صورها وعصورها المختلفة ، وإلى عقد المقارنة الموضوعية السليمة ، وإلى إثارة فضوله نحو اكتشاف القيم والمثل الفنية التى تستر أحيانا وراء أساليب الأداء المتنوعة خاصة فى الفنون الحديثة • فهو إذن يعمق النظرة فتزداد اقتناعا بقيمة العمل وتضاعف قدرتنا على فهمه وإدراكه وتلقيه •

وأمام هذا المجهود العلمى الذى قام به الأستاذ برنارد س • مايرز الذى يدال منا كل تقدير وإعجاب أقدم باسم كل قارئ •

خالص الشكر والاحترام •

## تصدير

لفترة من الزمن شعر القراء المهتمون بالفن - ولا تقل عنهم الادكرات الفنية في شتى البلاد - بالحاجة الى كتاب يعالج الأفكار العامة المعنية بالفن , كتاب يكون تمهيداً من كل الوجوه , يوضح الاتجاهات المتعددة , ويحدد المشكلات الفنية المختلفة وينسب هذين النوعين من الموضوع الى الجانب الخلاق من الفن , وكذلك الى كل منافعهم في الحياة اليومية \*

وكتاب « الفنون التشكيلية وكيف نخلقها » لا هو كتاب في تاريخ الفن , ولا هو كتاب في علم الجمال , وإن كان يتضمن مواد تاريخية وجمالية , وهو على الأوضح - كما يستنتج من عنوانه - اتجاه بسيط نحو تفهم الفنون التشكيلية ( الرسم , العمارة , النحت , التصوير , الحفر , الفنون العملية , الفن الصناعي ) على أسس من الإدراك , وهو تقريباً نوع من : « ما الذي تبحث عنه في الفن ؟ » في اتجاه مماثل لبعض الكتب التمهيدية في الموسيقى \*

وباختصار , فإن أهداف هذا الكتاب هي كما يلي : تحديد عدد من الاتجاهات الفنية ( مادية , ذهنية , دينية , رمزية , تاريخية ... الخ ) , وصف وتمييز طرق الأداء المختلفة أو الوسائل الفنية مع إمكانياتها والمزايا الخاصة بها , نقل فكرة ما عن تخطيط ( أو تصميم ) الشيء الفني , تقدير معنى فن الماضي وقيمه بالنسبة لنا اليوم ( أي الأنواع المختلفة من المعلومات التي تقدمها لنا بها في ذلك معلومات عن اللوح والأسلوب ) , وهو يعمل على فحص الأشكال أو الطرز السابقة ابتداء من القديم منها الى عصر النهضة ثم ينظر الى أهمية مساهمة الفرد في هذه الطرز \*

وهو على ذلك يفحص الدور الذي لعبته عوامل مثل : النسبة , المساحة , التكوين في تطور الطراز الفني . وبعد أن يعرض بشيء من التفصيل عمل فنان تقليدي كبير يتحدر بتطورنا في الأسلوب الى يومنا هذا , مدونا كيف تبرز مشكلات خاصة في العالم الحديث , ثم فاحصاً تطور فنان حديث مرموق متبايناً مع تطور فنان كبير تقليدي \*

ويظهر من خلال الكتاب كله أن من الواجب الحكم على الفنان التقليدي والفنان الحديث في حدود الحياة السابقة الخاصة بكل منهما , وأنه لا يمكن الحكم على الفنان الحديث في حدود ما يصلح لفنان من عصر النهضة والمكس بالمكس . فهل من الممكن إذن أن تصل الى معيار عام للحكم , مهما يكن أولياً ؟ ولقد افترض هنا انه يمكن

مقارنة الأشياء بأشياء من نفس النوع عامة فقط ، ومن نفس العصر ، حيث تفترض مطالب معالجة أن لم تكن نفس الطالب بعينها عند الإدراك الحسي للمشاهد ، وعلى هذا يمكن أن يترتب ، مثلا ، أننا نواجه لوحة من الفن التكعبي ضعيفة فنيًا ، أو لوحة مرموقة من طراز الباروك إذا ما أقمنا مرة نوعا من القياس لكل من هذين الوجهين ، أو الطرازين الفنيين .

هذا الهدف الكيفي - مثل أغراض الكتاب الأخرى - قد تحقق من خلال مقارنات متتالية ممتدة مباشرة لأعمال فنية أعيد تصويرها في نص الكتاب ، مقارنات تظهر النقطة المعينة التي تتضمنها ، وبالرغم من أن تاريخ الفن يخضع حتما للمضامين العامة التي نحاول إيجادها هنا ، فإن هناك فصلين رحبيين خصصا لتطور الطرز التاريخية منذ عصر الإنسان الأول إلى عصرنا هذا . والأشياء التي أعيد تصويرها في هذا الجزء يمكن أن تضاف إليها صور أخرى من عهود مختلفة سبق أن ظهرت في مجالات غير هذا المجال .

ومعالجة عوامل فنية معينة هي معالجة عوامل تاريخية كذلك ، وهنا يظهر أن ليس لكل عهد طرازه الخاص به فقط ، بل أن عواطف فنية معينة مثل المساحة والنسبة والتكوين تغير من حقبة إلى أخرى ، وهكذا نجد أن وراء كل من هذه البحوث الفنية المختصرة والتي هي محدثة للغاية تاريخيا مصفرا للفن مع أمثلة محسوسة ترسم تطور المساحة والنسبة والتكوين خلال البصور .

وكثير من الكليات يعطى مثل هذا الشوط الدراسي ، أما كتمهيد للنظرة العامة المصادة في تاريخ الفن ، أو كتهيء يكتفى حاجة الطالب إلى التوجيه العام بهذه الطريقة الخاصة .

وقد قام المؤلف بتدريس برامج من هذا النوع لسنوات عديدة ، في جامعة نيويورك ( حيث أخذ انشط الخارجى الأساسى للكتاب الحالي شكله الأول ) ثم في جامعة جنوب كاليفورنيا ، ثم في كلية المدينة بنيويورك .

ويقدم كتاب « الفنون التشكيلية وكيف ننقوها » للمدرس وللطالب على سواء طريقة جديدة نسبيا لرؤية الفن . وهو يعرض مجالات يستطيع المرء عن طريقها الوصول إلى الموضوع ، كما أنه يفتح الطريق لاتجاهات أخرى كذلك . وربما تدبر أسس تخطيطه - وقد بحثت في حدود أعمال كثيرة معينة - بحيث تتضمن أساسا أخرى ، ومع ذلك فإن أهم شيء أنه يواجه مشكلة الحكم بالقيمة الفنية ، قاصدا طريقا واحدا يستطيع فيه كل من المدرس والطالب أن يحاول إيجاد حل لأحدى المشكلات الشائكة للغاية في فهم الفن . والتمرينات العملية المقدمة هي اثبات لهذه الطريقة . تمارينات يقارن فيها بين أشياء مزدوجة بسميات محسوسة للغاية ( وهى الطريقة التي ينتظم عليها هذا الكتاب ) ويمكن أن تتسع وتتنوع على أى شكل مرغوب . وما هو هام

في هذه الطريقة المقارنة . سواء استعملت في تفحص مشكلتنا الخاصة بالحكم على القيمة  
 أم لاى غرض آخر عندما نتناول مادتنا الفنية ، هو أنها ترغم القارىء على أن ينظر الى  
 أنواع كثيرة متعددة لأشياء فنية ذات أغراض محددة للغاية \* ومن تجربة المؤلف خلال  
 مدة طويلة من الزمان ، ثبت أن هذه الطريقة قيمة جدا \*

وإذا ما تخير المدرس استخدام المادة المقلدة هنا ، سواء في شكلها المطبوع  
 الحالى أو بعد اتقائه وتنقيحه لها ، فمن المأمول أن يصبح كتاب « الفنون التشكيلية  
 وكيف نتلوها » أداة نافعة في تقريب الطالب من الفن وفى مساعدته على النظر إليه  
 بطريقة أكثر فطنة وغبه عن ذى قبل \*

ب . س . م

مدينة نيويورك

١٠ فبراير سنة ١٩٥٨





(١) القديس جون فوق باقوس ( صفحة من كتاب قصة المسيح البيروطلي )  
 لندن \* المتحف البريطاني











نظائر الوصية الأم القوية ( أحد التفاصيل ) سدر





(د) تينيان . البابا بول الثالث نابلي . ايطاليا . صلاة المرض .



الجزء الأول  
مقدمة إلى الفنون





## التمهيد

نهتم في هذا الكتاب بالفنون ذات الأبعاد الثلاثة ( أو الفنون التشكيلية ) كالفنون التصوير والنحت والمعمارة والرسم والفنون التطبيقية والصناعية . وعندما نتجه الى هذه الفنون التشكيلية ، نجد أنفسنا وقد اجتذبنا عالم مثير من الحس الملموس حيث تعمل في عتف حواس البصر واللمس والاتزان ، وحيث نجد أن الألوان والأشكال والملمس والحركات والانفعالات والأفكار قد انتشرت أمامنا في عصور متنوعة جذابة ، وحيث تشير علامات مميزة على طول هذا الطريق المؤدى الى الفنون الى مظاهر خاصة معينة للمعنى والوظيفة ، والخلق .

وعلى ذلك سنهتم في هذا التمهيد الابتدائي ببعض المشكلات الخاصة مثل أنواع التماثيل التي يمكن أن يمنحنا إيها تأمل الفن ، وما نصله من المصايف بالنظر الى الفن ، والفرق بين المعنى الأصلي للعمل الفني والفرض منه ومعناه الحاضر ، ولغة الفنان الفنية ، ومعنى الأسلوب ، ومشكلة اللوح أو التفضيل بين الفنون ، ثم المسألة الأكثر أهمية وهي عن المستويات الفنية ، لكيف الفني وحكمنا الشخصي على الفن .

وسوف نستعيد كثيراً من هذه المشكلات ونناقشها بتفصيل أكثر ، من وقت لآخر في الفصول الأخيرة . وهكذا نراها وقد أصبحت جزءاً من وجهة نظر أو اتجاه أوسع . وسوف نجد أننا نعيش محاطين بأعمال الفنان المبتكر - رساما كان أم مثالا أم معماريا - وبانتاج المصمم الصناعي والتجاري . ومن الطبيعي أن يكون هذا حقيقيا بالنسبة الى كل الشعوب خلال العصور ، إذ كانت استعمالاتهم اليومية ، متأثرة مثلنا بجميع أنواع التعبير الفني ، واغتنت بها حياتهم كذلك حتى عندما كانوا يجهلون ، مثل كثير منا ، علاقتهم بها وأثرها فيهم .

واحدى وظائف الفن في المجتمع الانساني هي أنه يساعد على تزويد وتكييف المحيط الذي نعيش فيه .

## استمتاعنا الشخصي بالفن

قد يزودنا الفن باقتناعات شخصية معينة ، ويمكن قياسها بما نشعر به عند قراءة الكتب أو مشاهدة المسرحيات والبهاليه ، أو الاستماع الى الموسيقى ، وهلمه الاقتناعات تأتي من الاستجابات الجسمية والعقلية والعاطفية لما قد يمارسه الفنان

وما يحاول أن ينقله إلينا • وإن مجرد تقديرنا للمادى لمسل قوى ضخم من النحت ، والمظلة التي يوحى بها معنى مهيب ، والرضا البصرى والعقل عند استيعاب تكوين لوحة فنية ، والماطفة الجياشة بالرغبة ، والشفقة والغضب ، والسرور الذى تنتيره عدة أنواع مختلفة من الأعمال - يتركنا كل هذا بنفس الشعور بالامتلاء العساقى الذى تقدمه سيمفونية عظيمة أو تكوين موسيقى ، أو مسرحية قد أحسن أدائها •

ولكن وظيفة الفن تذهب إلى أبعد من ذلك • فقد تبرز فى كل شكل دهمى ( وهذا بطريق غير مباشر ) حقائق شاملة معينة • وقد يكون لهذه الحقائق فى النهاية أكبر معنى يمكن أن يوجد بالنسبة لنا ، وسوف نحاول هنا أن نتعرف أكبر عدد ممكن من أنواع الرضا الشخصى الذى نحسه الذى يدخل ضمن الاستمتاع بالفن وتلقفه • وسيكون هناك مع ذلك عناصر معينة فى مستوى البداية ( التى لا تتصل بالعقل ) يمكن أن نغمر إلى وجودها ولكننا لن نستطيع تفسيرها بدون شك ، وكما هو فى الفنون غير التشكيلية كالموسيقى وكتابة المسرحية ، فإن هذه الظروف تغطى مرونه ، لا نهاية لها ، للانفعالات التى يمكن حدوثها ، ولدرجات التمتع المستمدة منها ، معتمدين على مشاعرنا الخاصة ويمكن أن تجعل هذه العوامل الملموسة المضافة الزائدة والاقتناع الروحى ، الانفعال بالفن واحداً من التجارب العظيمة التى يستطيع الإنسان أن يجتازها •

### مصرقتا بالشعوب الأخرى والأزمنة المختلفة

بدلنا الفن جزئياً على كيفية حياة الناس فى المصور الماضيه ومآلهم • وهو باق كسجل لتجاربه المادية والنفسية ، ولأفكارهم ومطامحهم • وسوف نرى الآن الطرق الكثيرة التى كشف بها أسلافنا عن أنفسهم من خلال فنونهم •

ولكى نفهم الفن ينبغى أن نضع فى أذهاننا أنه - مهما يظهر لنا فى أول الأمر غريباً وغير عساقى - إنما هو انداج ينتجه أناس من أجل أناس آخرين • وقد يكون طريقنا إلى الشئ الفنى فى بعض الحالات مغلقاً ، بسبب جهلنا لغة الفن - أى جهلنا بظواهر الأداء فيه • ويمكن التغلب على هذا بسهولة أكثر فى الفن التقليدى - المألوف للكثير منا - عنه فى الأشكال المعاصرة حيث تكون المشكلة تشعب وفهم وجهات النظر التجريدية ووجهات نظر حديثه أخرى قد لا نألفها كثيراً ، فهى أكثر تعقيداً نوعاً ما ، ولكنها بعيدة عن أن تكون موضع يأس • ولكن ليس إلى حد اليأس •

وقد يكون من ذلك النوع بعض الأشكال التى لا تنتمى إلى فنون الغرب ، مثل فن الإنسان البدائى ، وفن البحر المتوسط القديم • وهنا قد يجد للمشاهد المعاصر مصاعب معينة مادامت هذه التصويرات عن ثقافات غير مألوفة لنا ولا تتفق دائماً مع ما نتوقه من آراء • وقد تكون هذه الآراء مأخوذة غالباً من طريقة تربية متأخرة كما قد تكون مشتقة عن تأثير المجلات ذات الصور الطبيعية والماعظمية بنوع خاص فى فترة عاشها جيل من الأجيال • ولقد تأثر كذلك سلوك هؤلاء الذين مازالوا يرفضون الفن الحديث بالجملة المتحيزة الموجهة ضده فى نسخ متكررة ( clichés )

والمطبوعات ( الزكوجراف ) وصور محرقة ومجلات للقصة والأفلام وبرامج التلفزيون.

وهكذا قد يجد البعض منا نفسه متجها إلى رفض هذه التعبيرات الغريبة وكأنها 'أنفحة' أو غير جادة . وعلى أي حال فكلما ازدادت الألفة بالفن ، وجدنا أن عامل المعرفة هو أقوى البواعث على الانفعال الفني أو الجمالي . ولا يشير هذا فقط إلى الحقيقة الواضحة من أن العرض الدائم لطريقة معينة من التصوير أو النحت سوف يؤدي إلى أن يجعل تلك الطريقة أكثر قبولا ، بل قد يمتد حتى إلى انفعالات ساذجة مثلما ننسب العظمة لعمل فني أو موسيقي ، لا شيء إلا لأننا نتعرف نوعه أو طرازه ، ومادة موضوعه أو حقيقة عنوانه .

وحتى التأمل القليل لأسباب رفض بعض أشكال الفن ( عدم التفهيم بها ، والتعرض الدائم لفن الغرب التقليدي من جهة أخرى ) قد يساعدنا على التحقق من أن معظم تكوينات الأشكال الممهودة ، حتى تلك التي قد نجدها في أول الأمر ذات ذوق قبيح أو ذات منظور سيئ، أو مرسومة بشكل رديء ( أي مختلفة عن المألوف والمتوقع ) تمثل مجهودات مليئة بالفكر قامت بتشكيلها الثقافات التي غالبا قد عاشت لفترة طويلة وليست مجرد انحرافات أو آراء طائفة جاحلة .

وسوف نتحدث دراسة أنواع مختلفة من المواد الفنية فوائد تزيد على ذلك وسوف نكسب معرفة بكيفية فعل الثقافات والأجساد المختلفة ، وكيف فكرت وأحست ، وما هو أكثر أهمية كذلك انتفاعنا بتقبلنا المتزايد لأفكار الآخرين . وفي اللحظة التي نتحقق فيها من أن الاختلافات أساسية ، وأنها ليست بسبب الجهل بل هي بالأحرى بسبب اختلاف ثقافتها السابقة أو دياناتها أو نظمها الاجتماعية ، فإننا نكون قد قمنا بخطوة هامة نحو فهم أخيرا الإنسان .

وقد يبدو هذا في أول الأمر أنه مشكلة أكاديمية ، إذ قلما يسلم الشخص العادي بأنه متعصب لأناس آخرين ولأفكارهم . ومع ذلك سوف يكشف قليل من التفكير عن مجالات شاسعة من التعصب ، خاصة في مجال اللحن . وبالرغم من أن الكثير من الناس سوف يقر صحة بعض الأفكار ، كأن تكون أفكارا شرقية ، أو تنتمي إلى العصور الوسطى وأنهم كذلك يقومون بشيء من المحاولة في تفهمها ( لأنها على أي حال قديمة موقرة ) ، فقد لا يكون هؤلاء الناس على استعداد أن يتقبلوا الأفكار المعاصرة التي تختلف مع أفكارهم . وسوف تعمل دراسة الفن - ربما بشكل كبير - على إزالة هذه التحيزات ، خلال المذولة نفسها لفهم ما يقوله فنانون ما . وكذلك خلال الماضي في تفحص بواعث الفنانين في الماضي ، وفي البلاد النائية ، أو بواعث فناني اليوم الذين يصعدوا عن الحقيقة لأسباب متنوعة .

## الكشف عن الماضي الأصلي لعمل فني ما

من الواضح إذن أن الحكم « الحاطف » على عمل فني غير ملائم . والمطلوب هو فحص أكثر دقة من ذلك . ودراسة أعمق نكتشف ، مثلا ، أن الغرض الأصلي والوظيفة

شكل ( ١ ) مقبرة البابا يوليوس الثاني  
وموسى ، التمثال الأوسط من الصف الأول) \*  
روما ، القديس بطرس فيكتوريال \*



الحالية لكثير من أعمال الفن قد يختلفان كل الاختلاف \* ومعنى هذا أن تماثلا مثل موسى لميكل انجلو ( شكل ١ ) ومبنى مثل اللوفر ، ولوحة مثل ميت مينوسا لجيريكو ( شكل ٢ ) كانت قد نفذت لفرض واحد - لفرض عمل أو ديني أو سياسى أو لمبنى آخر بوجه عام - والآن تخدم هذه الأعمال غرضا مختلفا كلية ، وهو المتصلة الجبالية البحتة \*

ولقد كان تمثّل موسى - كما تصوره الفنان - جزءا من قبر كبير للبابا يوليوس الثاني لم ينفذ اطلاقا ، وهذا التمثال واحد من العناصر القليلة التى كان يجب أن تتم \* على أن يصبح واحدا من أربعة تماثيل لأركان فى بناء ضخم مصمم لداخل كنيسة القديس بطرس فى روما أنقى زيد اتساعه وغيّرت معالنه خصيصا لذلك ، وهو فى حالته الزاهنة يتوسط تكويننا معماريا أعيد بناؤه وأقيم فى كنيسة أخرى بعد وفاة المثال \* وهكذا فإن الفرض والمعنى ولكان لهذا العمل قد تغير تغيرا له دلالتة \*

ويستخدم اللوفر حاليا - وهو أصلا قصر للملوك فرنسا - كواحد من أعظم المتاحف العامة فى العالم \* وكان خلق لوحة جيريكو بنوع خاص من أجل الاحتياج على ترك الضباط لمجموعة من بحارتهم بعد غرق السفينة البحرية الفرنسية هينوسا بعيدا عن سواحل أفريقيا \* ثم أنقذ البحارة بعد أسابيع من العذاب الفظيع \* وكانت هذه اللوحة مثارا للجدل الى حد أن الحكومة لم تسمح بعرضها ، وهى اليوم فى متحف اللوفر ينظر اليها كعمل فنى كما ينظر الى الأشياء الأخرى التى من نوعها \*

ومع كثير من الأعمال الفنية القديمة الموجودة فى المتاحف ، يجب أن نذكر أنفسنا بأنه غالبا ما كانت القطعة الفنية من النحت أو التصوير جزءا من معبد أو كنيسة فى الأصل ، مقامة تحت ضوء مختلف ، أو مرتفعة فوق مستوى نظر مناير ، أو مصبوغة



شكل ( ٢ ) رودور جيريكو : ومث مينوسا • باريس • متحف اللوفر •

بنون قد فقدته منذ حين • وهذه الاختلافات واختلافات أخرى تبين كم نبتعد عن الوظيفة الأصلية أو المكان والمعنى الحقيقي للعمل الفني •

وعلى هذه الأوضاع ، نجد أن كثيرا من الأعمال الفنية في التصوير والنحت تشير إلى عالم أفعال دون أن تهتم بطريقة الأداء اهتماما مباشرا ولا تمنى مباشرة بطريقة الأداء وهذا في التصوير والنحت ؛ فهناك الكثير الذي يستدعى الاهتمام به لم المسرح مثل لوحة واتو جيسل ( شكل ٣ ) ، والحياة الاجتماعية والرياضية مثل تمثال ميرون **وامي القرص** ( شكل ٨٦ ) ، وبالأحداث السياسية مثل لوحة جيريكو **ومث مينوسا** ( شكل ٢ ) أو بالناحية الدينية • وتشير هذه المعاني الخاصة إلى مجال شامع للمعرفة في نطاق الفنون التشكيلية وغالبا ما تزيد هذه المعاني بدرجة كبيرة من أهمية ومعنى الأشياء نفسها •

### لغة الفنان الاصطلاحي

للفنون مظهر اصطلاحى هام لا بد من تأمله من أجل فهم ومتعة أكبر • ولهذا الجانب الاصطلاحى - كما سوف نرى - تأثير مباشر فيما يمكن للفنان انجاز ماديا ( بعبارة أخرى ، امكانيات أو خصائص مختلف الخامات ) وعلى ما قد يعنيه هذا في نواح روحية قصوى مثل شغافية الزجاج المعشق الفنية ، وصفاء ونعومة المرمر ، ومثل الاحكام الدقيق للخط المحفور •

وسوف نقف في الميدان الاصطلاحي على الدور الرئيسي الذي يقوم به الرسم ، خاصة في الفنون التقليدية • فالفنان أولا وقبل كل شيء جهاز حساس يتقبل بواعث عاطفية من العالم الخارجي • وتمتص هذه البواعث ثم تترجم الى لغة الفن من خلال خامات فنية متنوعة ، وكذلك من خلال اللهجة الفنية للعصر ، ثم تنتقل بأسلوب الفنان الشخصي • ويفعل هذا كثير من الفنون ان لم يكن معظمها بمعاونة الرسم ، وهو هنا يقوم بدور حيلة من حيل التصميم •

ويجب الا نغفل وظيفة الرسم المستقل على أنه شكل من أشكال الفن قائم بذاته ، وخاصة منذ عصر النهضة ، فان فائدته الرئيسية التقليدية كانت منصبة في الأصل على الرسم الأولي السريع لأعمال العمارة والتصوير والنحت والفنون الصناعية • وبالرغم من أن الكثير من المثاليين يفضلون عليه نموذجاً أولياً له أبعاده الثلاثة ، فان عدداً مائتاً منهم مولعون باستخدام الرسم السريع للفكرة على الورق أو بالرسم المنفذ مباشرة على الكتلة نفسها قبل البدء في نحتها •

### ما الذي يقرر الأسلوب ؟

ليس علينا أن نتقصى طرق الأداء المختلفة للفنون فحسب ، بل لابد ان نتقصى كذلك تاريخها الذي ينبغي أن نفهمه على الأقل في حدود عامة • وسوف يؤدي هذا بدوره الى التحقق من مقاييس النوق السائدة في كل عصر ، وإلى شيء من العلاقة بين القوى الاجتماعية والتاريخية لكل حقبة ، وإلى التعبير الثقافي لتلك الحقبة كما هو مبين في فنونها • ويجب أن نفكر في أن هذه الفترات مختلفة بعضها عن بعض ولكنها مترابطة بمعنى أن فترة ما تكون في الغالب رد فعل للفترة السابقة لها من نواح كثيرة • وتوجد فوق ذلك تقاليد فنية معينة يرثها جيل عن آخر ، كما يتضح



شكل ( ٣ ) جان الطرزان واتو :  
جيتل المهرج • باريس • متحف اللوفر •

فى طرق أداء مثل صب البرونز ، والليتوجراف ، والحفر ، والتصوير الزيتى • وأحيانا ما تبعت طرق أداء بعد فوات أجيال كثيرة عليها ، مثل أحياء تصوير الفريسك الخاص بعصر النهضة فى الفن المكسيكى الحديث •

وغير ذلك ، فإن قوى الثقافة العامة لعصر ما قد تستلزم نوعا من الطرز أو أسلوب فى التنفيذ لا يمكن أن يوجد إلا فى فترة سابقة • وهكذا يعرض الرومانتيكيون فى أوائل القرن التاسع عشر بجانب حاجتهم إلى التعبير العنيف وإلى المساندة العاطفية أحيانا ، محاكاة واعية لفن الباروك العاطفى الذى ينتمى إلى القرن السابع عشر ( راجع دلاگروا وروبنز ) • ويمكننا أن نقول عندئذ أنه من المحتمل للاحتياجات النفسانية أن تولد تعبيرات عاطفية وجمالية مماثلة أو مرادفة فى الفنون • ومع ذلك ، هادمت الأحوال التاريخية لفترة من الفترات ليست على الإطلاق هى نفس الأحوال التى كانت عليها أية فترة أخرى سابقة ، فإنه يتحتم وجود اختلافات جذية •

ويجب أن نلاحظ أن لتاريخ الفن علاقة بتاريخ كل حقبة على حدة ، وبالتاريخ كمجموع ، وإن كلا من الفنون على حدة ( التصوير والنحت ، الخ ) يرتبط ببعضها ببعض كما يرتبط كذلك بالصهر ، ويعنى هذا أن الفنون يؤثر بعضها فى بعض ، وقد يسيطر فن من الفنون فى فترة معينة كما فى العصر القوطى عندما كان المصنوع المعماري ( أى فكرة الكاتدرائية ) هو الأكثر أهمية • ولا يوجد فن واحد بعيدا كل البعد عن أى فن غيره فى عصر معين ؛ إذ تتصل الفنون كلها بروح الثقافة المسالمة للعصر • وليس من السهل دائما إضاح هذا لكنها فكرة نافعة علينا أن نتذكرها • وتكمن قيمتها بالنسبة لنا فى الواقع أن أننا لو عرفنا مثلا ، أن فترة معينة قد سادها مضمون نحى أو تصويرى أو معمارى ، فسوف يكون لدينا دليل هام على المقاييس الفنية وعلى أذواق العصر •

وكما أن الفن بوجه عام جزء من تطور مستمر ، فسوف نرى أن لكل فنان تاريخه الخاص بالرغم من أنه جزء من التعبير الثقافى لعصره - الذى هو مع ذلك فى فردى شخصى • بعد أن يعمل مع أستاذ أو آخر لفترة تعليمية ما ، قد يصبح شخصية مقلدة تسهم بالقليل • أو قد يستوعب ما يقلمه له المدرس ثم يضيف إليه شيئا شخصيا بطريقة جديدة خلاقة ليظهر بما هو هام وذو معنى •

وتتم الخطوات الفعلية لهذه الطريقة الأحداث فى تاريخ الفنان المعين • ويقوم الفنان بوجه عام بتعديل فيه حيرة وتردد ، لما كان يدرسه وكذلك لطريقة نموه ذهنيا • ثم تبدأ الشخصية الشابة فى إضافة عناصر خاصة بها • وأخيرا يمتزج القديم بالمديد فيما يظهر أخيرا كسماحة من الفنان فى التاريخ • ومن الصعب بالنسبة لنا - نحن البعيدين عن الفن - أن نزن فى هذه القصة الشخصية أوجه الإسهام النسبية للصهر ذاته كقوة ما ، أو أوجه إسهام الشخصية الواحدة كقوة أخرى • فكلما له أهميته ، وعلينا أن نعتبرها قوتين متوازنتين ومتكاملتين •

ويمكننا القول كذلك بأن للمشكلات الجمالية والفنية تاريخها الخاص • وتتمنى بهذا أن العناصر الفعلية التى تدخل فى خلق عمل فنى ما : كالمساحة والضوء والنسبة الخ ، تسمى فى أسلوب مواز لأسلوب الفن ككل • فالمساحة مثلا ، تعالج بأسلوب

يختلف من ثقافة لأخرى ، ومع ذلك تبقى جزءا من منهاج كل متطور . فنحن نجد في تثير المساحة في الفن الرومانيسكى الى النوع القوطى مثلاً استمرارا ولكن مع اختلاف هام كذلك ( انظر فصل ٤ ) .

لقد رأينا أن لكل فترة مميزات الفنية الخاصة وميولها الغالبة - تحتية ، او معمارية أو تصويرية . وتكون هذه الصفة المميزة أو الميل الغالب نتيجة جزئية للقوى الاجتماعية التاريخية لهذا الوقت بالذات ، ونتيجة لملاقاتها بالماضى القريب والمبمد ، وأخيرا نتيجة للتصويرات الكثيرة لآلاف من الشخصيات الخلاقة . وتشترك هذه العناصر الثلاثة في اعتماد كل منها على الآخر . وفي نشاط كل منها بالنسبة للآخر ، كما يثير كل منها الآخر ويحد من نشاطه . ثم هي في النهاية إذا ما نظر إليها كمجموعة تعطي للوضع الخلاق للمصر قيمته .

### مسألة الذوق

يعبر هذا الوضع الخلاق عن نفسه بنوع من الذوق الفنى الذى يختلف من فترة لأخرى تماما كما تغير السلوك تجاه الجمال الجسدى من العصر الفيكتوري الى عصرنا الحالى ، تغير من تفضيل قامة النساء التى تشبه الساحة الرملية الى القسامة المرنى التى يفضلها اللوق فى العصر السنوات التى تبدأ بعام ١٩٥٠ ، وهكذا يتغير سلوكنا تجاه الجمال الفنى كذلك من عصر الى عصر ؛ إذ يكون التفضيل فى عصر من العصور للنوع الساطعى أو الجسدى المتقد - كما هو فى مظاهر معينة لفن القرن السابع عشر - ويكون فى عصور أخرى لنوع سلس من التعبير أو الصفة الجسدية كما هو فى أوائل القرن السادس عشر .

وهنا شيان يجب ملاحظتهما : أولا ، كان لهذه الفترات المتفرقة ذوقها الخاص فى الفن ( تماما كما أن لدينا ذوقنا الخاص اليوم ) وثانيا ، أن سلوكنا نحو فنها مكيف الى حد كبير بالذوق الغالب فى عصرنا . وسوف يساعد إيضاح بسيط فى أن يجعل النقطة الأخيرة واضحة . فلقد عاش رمبرانت ( الذى توفى عام ١٦٦٩ ) بعد عصره ؛ حتى أنه فى وقت موته كان التصوير الهولندى قد اتخذ الى حد ما شكلا رسميا بل أرسنقراطيا للتعبير ، يمثله فيرمير أحسن تمثيل ، وهو قد ولد بعده بربع قرن . وابتد من ذلك أنه من اللازم ، خلال القرن الثامن عشر ، وفى مواجهة فن الروكوكو الفرنسى الزخرفى الأنيق الذى كان سائدا حينئذ ، أن يكون لفرات رمبرانت الجاد المراء بالروحانية شعبية أقل منها فى أى وقت مضى . ومن ناحية أخرى كان طابع رمبرانت العاطفى وتأثيرات أضوائه المسرحية ، واهتمامه الخاص بالإنسان ، سببا فى جعله محبوبا للغاية من الجمهور خلال رومانتيكية القرن التاسع عشر ( انظر دلاكروا ) .

ويشاهد تغير فى الذوق من حيث تنوع استخدام المادة الفنية الواحدة لا يختلف شدة من عصر لآخر . فلقد استغضمت الزخارف الكلاسيكية ( اليونانية والرومانية ) فى فنى العمارة والنحت استخداما يختلف من فترة لأخرى ، إذ تناول كل عصر لغة الشكل وهندساته هذه بطريقة تتفق مع ذوق كل زمن . فمولجت تلك الزخارف بنوع من التقدير فى القرن الخامس عشر ، وبثراء فى القرن السابع عشر ويتكوين خفيف



غير مزدحم في القرن الثامن عشر • ويمكننا أن نتذكر في حقل الأدب كيف أخرجت مسرحيات شكسبير إخراجاً يختلف باختلاف القرون . لا من حيث الأزياء والمناظر فحسب بل قد اختلفت حتى في طريقة عرضها الفعلية ، وعدل النص ذاته فأضيف إليه أو حُذف منه ليلائم ذوق العصر •

ونجد كذلك أن تراجيم هوميروس والكلاسيكيات الأخرى تختلف في الطابع من عصر لآخر •

وهكذا نجد أن لدينا مشكلتين مستقلتين : كيف ينظر عصر معين إلى نفسه ، وكيف ينظر إلى فن عصر آخر أو إلى ثقافة قد بمدت عنه من حيث الزمان والمكان • وفوق ذلك ، فإن الطريقة التي ننظر بها إلى فن الآخرين مكيّفة إلى حد كبير بالطريقة التي ندرِك بها فننا ، أي بما نعتبره جيداً أو يستحق التقدير •

وهناك سؤال من الطبيعي أن يتبادر إلى ذهننا ، وهو : ألنا أم ليس لنا الحق في نقد أي نوع من الأنواق الفنية أدبيا كان أو موسيقياً والحكم عليه ، لأنه لا يتفق مع ذوقنا الخاص . هل يمكننا الحكم بأن نساء روبنز ثقيات جداً ، أو أن التصوير المصري سطوح أكثر مما يجب . وأن الموسيقى الصينية غير متوافقة أكثر من اللازم ؟ أو بالأحرى هل ينبغي لنا أن نحاول التحقق من أنه مادام كل شكل من هذه الأشكال الفنية تميراً صحيحاً جاداً عن الزمان والمكان اللذين وجد فيهما ، وأنه قد صمم ( غالباً بشكل تلقائي ) ليقابل احتياجات روحية معينة . وأنه يجب أن نمنحه نفس التقدير الدقيق الذي نمنحه بأن ذوقنا أهل لقبه ؟

يمكننا التحقق بسهولة من أن مقاييس الجمال الجسدي وكذلك مقاييس الجمال الفني كانت مختلفة في عصر روبنز ، لأننا أنفسنا قد مارسنا مثل هذه التقديرات . فإن مقاييس الجمال الجسدي في زمننا محكومة ومملاة إلى حد كبير بواسطة مجلات الأزياء ، والأفلام السينمائية والتلفزيون والوسائل الأخرى التي تصل بين المجموع • ولقد ساعدت وسائل الإعلام نفسها على بث أفكار فنية معينة كذلك ، خاصة في عالم الفن الصناعي - كالإثاث ورسم المنسوجات ومستلزمات المنازل وما شابه ذلك - بما يمثل أنتقالاً خطيراً من الذوق السائد لجيل واحد مضى • وقد نبتسم عندما نصادف سيارة من النوع المعتيق من طراز عام ١٩٢٠ أو عام ١٩٣٠ ، ولكن هلمه السيارة كانت ملائمة للمصر الذي وجئت فيه . وكنا فعورين بسياراتنا في ذلك الوقت مثلما نحن فعورون بها الآن تماماً •

وما دام واقفاً أن الفنون الصناعية جزء من حياتنا اليومية أكثر مما تسميه بالفنون الجميلة - التصوير والنحت - فإن تطور الأشكال الصناعية يبدو مألوفاً ومقبولاً ومفهوماً • وربما تكون من أجل هذه الألفة أكثر اعتماداً بالتغيرات التي لحقت في الفنون التطبيقية إلا أنه يوجد دليل أكيد على الاهتمام اليومي بالفنون الجميلة • فلقد تغيرت مثلاً طرز الزخرفة الداخلية ( تأثيث المنزل وتصميمه من الداخل ) ، مثل تصميم الأدوات والمركبات أو تصميم التغليف • ومن اللازم أن يتضمن هذا رأينا في مجموعات اللون وكذلك في الصور التي تلأم نوع المساحات الداخلية التي تكون شائعة في وقت بالذات • لقد كانت الصورة المطبوعة لكبار أساتذة الفن منذ وقت ليس ببعيد هي الذوق المسالك للزخرفة داخل المنازل • ولفترة تالية من حوالي عشر إلى خمس عشرة سنة

كان هناك أعمال الفنانين التأثيريين أو ما يسمونه التأثيريين استخدام وغير ( أعمال موليه وروبنوار وفان جوخ وغيرهم ) - لأعمال أصلية إذا وجدت القدرة على شرائها ، والا كانت نسخاً منها ملونة • وفي زمن أقرب ، انتقل اللوح إلى استخدام أعمال الوحشيين والتكمبيين ممثلة في أعمال ماتيس وفلاميك وديران وبيكاسو وبراك • ويعني كل هذا أننا كنا ومازلنا مهتمين بمسائل الذوق حتى في مستوى الفنون الجميلة •

أما عن الفنون الصناعية ، فإن الانتقال الجديد في الذوق ، كما هو بين السيارة ذات الطابع المتيق والسيارة ذات الخط الانسيابي ، قد تأثر فعلاً بنوع جديد من التصوير واللحمت والعمارة • ولقد خلق هذا اتجاهها جديداً ظهرت آثاره منذ وقت قريب في الفنون الصناعية • ويمكن توضيحه بواسطة العلاقة بين لوحة تكوين لوندريان ( انظر شكل ٣٣ ) ونوع العرض أو التصميم الموجود في أشياء أخرى مثل غلاف كوينكس ، والنظام الخطي المحكم للمطبخ الحديث وأمثلة من العمارة الحديثة كبيت توجسحات في برلو ( انظر شكل ٦٤ ) والأمثلة الكثيرة التي جاءت بعده أو اشتقت منه •

### للمقاييس الفنية وحكمتها الفني

بالرغم من عدم وجود قانون يرغم كل فرد على محبة أشياء متشابهة ، وقد يكون عند كثيرين منا نفور من بعض الطرز السابقة أو من بعض المظاهر الفنية المعاصرة ، فإن لهذه الأشكال حقاً في أن توجد مثلما لدى طرزيها المفضلة من حق في الوجود • وقد يصحّث الفرد رغم ذلك عن التزام أدبي يسمح لهذه الأنواع من التعبيرات غير المفضلة بأن تسمح مهما تبلغ كراهيتها لها • ففي هذه الطريقة كذلك ، يكون للنقاد والمؤرخ طيفة ذات شأن يؤيدانها ، وهى إعطاؤنا قائمة معرفتهما وتجربتهما •

وهناك مدرسة للفكر تؤيد أنه من المستحيل إقامة مقاييس موضوعية لنقد بواسطتها الأعمال الفنية ، ويسكس هذا اعتقاداً مخلصاً بأن الفضائل التي يمتلكها الشيء الفني ، تكمن في عين المشاهد ، أى مادام من المحتمل وجود انفصالات كثيرة ، فهي قد تحدث في سرعة بواسطة المشاهد نفسه كما قد تحدث بواسطة الشيء المرئي ، وبهذا الاعتقاد يحدث حتما رفض القرار أى حكم - أو حتى المخاطرة به - على نوع أو قيمة الشيء الفني •

ونحن بالمعكس نؤيد أنه مادامت الأعمال الفنية إنتاجاً لفترة معينة بظروفها التاريخية الثابتة لها أو بظروف أخرى ، فإن علمنا بهذه الظروف التاريخية والثقافية والفنية تساعدنا على الحكم على عمل ما في حدود بيئته وطريقته تنفيذه • وبموازنة أهداف العصر ككل وأهداف الفنان كفرد داخل حدود هذا الإطار ، نبدأ في الوصول - ليس دائماً بشكل تام أو بنجاح ، وهذه حقيقة - إلى قياس لقيمة ما ، وإلى قاعدة عاذلة تعتمد على التجربة •

وبكنا هذا من القول مثلاً ، بأنه في نطاق التقيد الفني في القرن الخامس عشر الإيطالي توجد أنواع معينة من الأعمال الفنية التصويرية والنحتية وغيرها • وتكون هذه الأعمال الجو الثقافي لتلك الفترة • وتمسك مجموعات متنوعة من الفنانين بكل

من هذه الأشكال التعبيرية ، يعضهم منساق بحكم قرابتهم لى ابتداء الحركات أو المدارس الفنية المتفرقة ، وآخرون منساقون بحكم أنهم تلاميذ أو تابعون لهم • وبعد اختبار ما يكفى من مادة نوع خاص ابتكرته مجموعة ما ، يكاد يظهر حتما أفراد معينون من تلك المجموعة أكثر قدرة على أن ينقلوا الى المشاهد الأشياء الفنية التى تمثلها مجموعتهم : مثل سعيها الى الضخامة فى الحجم أو الى ثراء اللون ، أو الزخرفة ذات البعدين ، أو صفات أخرى •

وسوف يوافق معظم الناس على وجود شيء مثل خط مرسوم بمهارة ، وملبس استخلص بأحاساس وتكوين متوازن القوى ، أو امتزاج ألوان فنى ومؤثر • وهم يوافقون لأنهم هم أنفسهم قد اهتزوا لمثل هذا العرض للبهارة والاحساس عند فنانين معينين ، بينما لا يفعلون بأعمال آخرين من نفس المدرسة • ونحن هنا نتحدث عن انفعالنا الخاص أكثر من الانفعال الذى كان قائما خلال الفترة نفسها • ومن المحتمل إمكان وجود جمل كثير بين مقاييس عصر كعصرنا تسيطر عليه فكرة الفن التجريدى سيطرة متزايدة ، وبين مقاييس فترة مكروسة أصلا للفن الروائى والتصويرى - إلا أنه بالرغم من حبنا أو عدم حبنا لفن فترة معينة ، فإن الشيء الهام هو أن انفعالنا سيحدد هذه الأعمال من التقدير الجاد ، وما دمنا قد قمنا ببعض البحث فى عناصر الفن وفى مفردات لغة الفنان ، فأننا سنحاول عقد مقارنة بين عمل فنان من الفنانين فى عصر معين بعمل فنان آخر - أو سنحاول باهتمام مسائل مقارنة عمل لفنان معين بعمل آخر له • ومن هذا سوف نرى أنه يمكننا أن نتجه الى حكم ما ، ولو أنه يستحيل كلية أن نصل الى مقاييس مطلقة بينما توجد صفات كثيرة لا تحصى أو صفات بديهية لا يمكن قياسها •

ومن المعروف به ، هو اختلاف فنانين من فترة واحدة من حيث شخصية كل منهما ، قد أعدا اعدادا مختلفا ذهنيا وماديا ، فهما يبلغ اشتراكهما فى صفات مدرسة فكرية واحدة ، فانهما سيختلفان فى النهاية فى تفسيراتهما وفى لغتهما الفنية • ولهذا السبب سيكون من الممكن لنا أن نرى واحدا من مصورى القرن السابع عشر الهولندى أكثر جدية فى نظراته وأكثر حذقا كملون من آخر مناصره له ، وأنه يمكن مقارنة واحد من مصورى القرن الثامن عشر الفرنسى بالآخر على هذه الأسس وعلى أسس غيرها •

وسوف يكون من السهل الى حد ما أن نصل الى حكم على أعمال مختلفة لفنان واحد مادام من غير المحتمل أن تتغير أهدافه ومقاييسه كثيرا فى خلال فترة محدودة • وكلما استطعنا عزل هذه العوامل فسيكون من الممكن لنا أن نتحدث عن عمل « ناجح » الى حد ما لهذا الفنان • إذ ليست كل أعمال شيكسبير وبيتهوفن أو وميرانتى فى عظمة واحدة ، وسنحاول أن نكتشف بالضبط ما هذا الذى يقرر مثل هذه الحالة •

ولترك وجهة نظرا العامة ، لنستطيع أن نتقرب قليلا من الناس ومن أعمالهم ، ولنكتشف عن الطرق للتنوعة التى توجهنا الى الفن بأسلوب أكثر انطلاقا •

## ما الذبح نبحث عنه في الفن

الاستمتاع بالفنون الجميلة وتنويعها عند الشخص المادى غير المطلع يكون غالبا محمدا بالاتجاه الذى يقيس أهمية عمل فنى ما ، بواسطة مدى الاثارة والمآسى التى فى حياة الفنان .

ومهما يكن الأمر فإنه ليس من اللازم أن يكون الاتجاه الابتدائى لعمل فنى ما غامضا أو مقمدا ، أو حتى يدون انارات حارة فى تاريخ حياته . فليس لدى كثير من الداس أية معرفة فنية مهما يكن نوعها ، ولكنهم يستخلصون المتعة من أبسط صلة حسية بصورة ما ، أو بتمثال ، أو بناء ، أو بعمل آخر . وهذه الاستجابة الطبيعية يستمتع بها أشخاص كثيرون فيحفظون فى بيوتهم بلوحات مطبوعة ملونة ، أو بنسخ من تماثيل ، أو بأعمال فخرية . وقد يأتى الفهم بمد ذلك لرفع من مستوى متعتهم الأصلية عندما تضاف القيم الذهبية والرمزية وغيرها من القيم .

### الرغبة المادية

هذا الاحساس الأول بالمتعة المادية ، هو ما قد نشعر به عند مشاهدتنا لرجل حسن المظهر أو امرأة حسناء أو منظر طبيعي جميل . وليس هناك - على سبيل المثال - حاجة الى فهم عميق للفن حتى نقدر الجمال الجسمى المحض وحسن البنية عند الشباب والنساء فى لوحات رينوار ( شكل ٤ ) ، اذ يمكن لشعرهم الفزير اللامع ، وبشرتهم الراضية ، وهيشتهم التى تنم عن الصحة والاستمتاع بالحياة ، أن تدرك كلها بدون أية دراية مماثلة بالفن . وبغير فهم وسائل الأداء المميزة التى قد تقل بواسطتها رينوار هذه الصفات ، يكون المرء على اتفاق معه بشكل ما .

وحقيقة أخرى هنا كذلك ، كما فى أى شيء آخر من الفنون ، وهى أنه عندما يضاف عصر الفهم ، وعندما نتحقق مما كان الفنان يحاول عمله وكيف وصل الى هدفه ، فإن الاستمتاع الممكن حدوثه يصبح أعظم بكثير .

فالإتجاه المادى الأول - الى جمال الانسان مثلا - يمكن تطبيقه على أعمال فنية لا حصر لها من مختلف العصور والثقافات . ويمكننا أن نختر جزافا الرشاقة



شكل ( ٤ ) بيغ أوجست رينوار ، وليمة على مركب • واشنطن • صالة هردس  
ليبيسي التذكارية •

المصطنعة للالهة ديانا من عمل جوجون ( شكل ٥ ) والتفخيم الشعاعى لجسد  
أفروديت الحاملة من عمل براكسيتيليس ( شكل ٦ ) وجاذبية الرجولة فى تمثال زيوس  
أرتمسيون ( شكل ٧ ) •

وليس من الضروري أن تكون هذه الجاذبية المادية دائما فعالة على الأقل عند الوجوه  
والأشكال البشرية ، ففي لوحة فان ايك **زواج أوتوليفيني** ( شكل ٨ ) نجد اعتراضات  
معينة مباشرة على صورة الشخصين بناء على هذه الأسس • وقد يعنى هذا أن مضمون  
الجمال الجسدى كان مختلفا فى القرن الخامس عشر فى إقليم الفلاندرز ، أو أن ما رغب  
الفنان فى أن يقوم به كان له شأن ضئيل بالجمال الجسدى الظاهر • ولكنه بدلا من  
ذلك كان مهتما بعناصر مثل الملمس وقوة التكوين والضوء والناحية العاطفية •

وعلى ذلك نستطيع التحقق من أن العمل الفنى غير محتاج الى نوع الجاذبية  
الجسدية التى توجد فى لوحة رينوار لكى يصبح جميلا • فالجمال فى الفن ، هو  
بالأحرى نتيجة لنجاح تجميع الخطوط والأشكال والملابس والألوان حتى ينقل فكرة  
شكل ما أو فكرة عاطفية • والعمل الهام فى لوحة **زواج أوتوليفيني** هو جوها الرسمى  
( الناتج عن حيل معينة فى الأداء وعن عناصر أقل ظهورا ) أكثر مما هو كمال للسيدة  
أو للرجل • ونرى فى مثال آخر - وهو لوحة **امراة غسالة** لدومينييه ( شكل ٩ ) - أن

الاحساس بالقوة الهادئة والوقار ورعاية الامومة التى تتسم بالبساطة الصادرة عن المرأة الضخمة ، يفوق أى اعتبار آخر .

وتأتى هذه المفاهيم فقط بعد التجربة ، أى بعد أن نكون قد تعلمنا كيف ننظر . ويكون الانفعال المادى فى هذه المرحلة لايزال هو الأكثر بساطة ، وتاماً كما اتجهنا الى بعض أعمال لمجرد الجمال الظاهر لمن فيها من آدميين فاننا نتجه الى أعمال أخرى تتصل أساساً بالطبيعة . وبينما تموقفنا عند تقديرنا للشكل آدمى والوجه مقاييس مختلفة للجمال الجسدى ، فمن المحتمل أن يكون هذا أقل حدوثاً فى الأعمال التى تصور الطبيعة ، وإذا ما تناولنا طريقتين مختلفتين الى حد كبير فى معالجة المنظر الطبيعى - كما هما فى لوحة تيرنر من القرن التاسع عشر المبكر الانجليزى **حج تشيله هارولد** ( شكل ١٠ ) و **لوحة فلاحون يستريحون** ( شكل ١١ ) لبيسارو من القرن التاسع عشر الفرنسى - فسوف تبدو أهمية الطبيعة وجاذبيتها بالنسبة لنا فى أشكال كثيرة .

ورغم أن الفلسفة التى وراء هذين العملين مختلفة لاختلاف طرق الاداء الفنية لكل منهما وعند هذه النقطة قد يمكننا مع ذلك أن نترك هذا جانباً ، فإن لكل منهما أهمية مباشرة وجاذبية الى حد أنهاما ينقلان بعض المتعة التى نحسها دائماً تجاه الطبيعة . حقيقة أنه فى أثناء المشاهدة ، ولو للحظة قصيرة نسبياً ، تبدأ عوامل أخرى فى التأثير فيما بالإضافة الى العوامل المادية الظاهرة - كالعاطفة والذكرى ( أى المعرفة السابقة ) والاحساس والشاعرية . وعلى ذلك يجب أن نعترف رغم محاولتنا هنا عرض كل من الانفعالات الأولية وكأنه كيان مستقل ، بأنه من النادر جداً - اذا وجد - أن يكون أحدها موجوداً ، بدون امتزاجه بالآخر ، وبدون بواعث معقدة متزايدة .



شكل ( ١٠ ) جان جوجون : الآلهة وباريس ، متحف اللوفر .



شكل ( ٧ ) هرمس ايريسيون • أثينا ،  
المتحف الأمل •



شكل ( ٦ ) ايريسيتيس : الآلهة  
الافروديت ، روما ، متحف الفاتيكان •

وليس الجمال المادى لأعمال التصوير والنحت ، أو الصور المطبوعة ، هو مسألة موضوع معين فحسب ، وهو ليس فى تراء الحناهااتها ، أو ما فى أشخاصها من قوة عضلات ، إذ قد يجتذبننا كذلك اللون الجميل والملمس ( نوع سطح العمل الفنى ) • فلوحات رينوار ، أو لوحات مصورى البندقية مثل جورجيونى أو تيتيان ، تملك فنية لونية زائدة ، وتأثيرها مباشر تماماً مثل تأثير الأشكال الفنية بالذات • وهذه الصفة اللونية ، التى تختلف فى معناها وفى طابعها باختلاف كل مدرسة فنية يمكن أن تكون هامة فى حد ذاتها وبدون علاقتها بالعوامل الجمالية التى هى عوامل فنية فى نفس الوقت •

وتتمتد جاذبية اللون من أعمال التصوير خلال النحت والعمارة والأشكال الأقل مرتبة مثل المنسوجات والحلى والحزف • ولقد اهتمت الكثير من النحت القديم والعمارة بميزات اللون • وهى حقيقة لا تنضج دائماً فى حطام العمارة وبقايا الأعمال الموجودة فى المتاحف • ولقد بحث فى عصرنا النحت الملون والعمارة الملونة ، ويمكننا بسهولة الاستمتاع بلون أنواع معينة من الخشب ، أو الأحجار التى ترد من الخارج فى النحت ، وكذلك لون أنواع معينة من المساكن مثل مساكن كاليفورنيا ذات الخشب الأحمر ( أنظر شكل ٥٦ ) أو المباني الصناعية مثل برج معمل شركة واكس جونسون الذى قام بتصميمه فرانك لويد رايت ( أنظر شكل ٧٥ و ١٧٥ ) فى بلدة راسين بويسكونسين بطوبها الأحمر وأنايبها الزجاجية •

وبنفس الطريقة الأولية التى نستمتع بها بالشكل واللون ، قد نفعل كذلك بطبيعة سطح الأعمال وهو ما يسمى بلمس شيء فنى معين • وربما يكون أبسط مثال



شكل ( A ) جان تان اياك : زواج  
ارنوليفي • لندن ، صالة العرض الأملية •

هو نوع البشرة في عمل نحتي مثل تمثال **افروديت** لبراكسيتيلس ( شكل ٦ ) أو تمثال **برنيني ابولوودافني** ( شكل ١٧٧ ) • وفي أعمال مثل هذا النوع ، تبث صفة النصفافية ، أو صفة تشرب الضوء ، في المرمر تالؤا رقيقا حول الجسم ، خصوصا عند المساحات الصغيرة مثل الأنف ، والأذان ، والشفاه التي تبرز بروزا كافيا لاستقبال الضوء وتمتصه بطريقة مباشرة • وهنا ، كما هي الحال في أعمال نحت كثيرة ، نجد دافعا الى أن نلمس السطح لكي نتصل اتصالا مباشرا بملبس البشرة ، وهي الصفة التي استطاع الفنان أن ينقلها بهذه الطريقة الفعالة في تلك الحامة الصلبة •

ويعرض النحت عموما امكانيات للسطح أو ملامس متنوعة تنوعا كبيرا ليثير اهتمامنا ، وكل خامة مثل الحجر والخشب والبرونز أو الطين ، تبرز أهمية ملمس سطحها وما له من إثارة • ويمكن توضيح هذا بواسطة تجربة بسيطة هي لمس قطعة من النحت والاحساس بطريقة مادية مباشرة بطبيعة سطحها الخاص • ولن يبدو النحت البرونزي ( أنظر زيوس ) مختلفا فقط عن تمثال خشبي ما ، بل سيكون له احساس مختلف فعلا • ويستقبل كل من الحامات المستعملة في النحت الضوء الساقط عليها أو ملمس اليد استقبالا فريدا ، ويعطينا كل منها احساسا مستقلا لأطراف الأصابع عندما تدرس كيف يكون الشعور المنبعث من ملامسة سطحها • وفي الواقع ، يعمل الفنان ذاته بواسطة حاسة اللمس مثلما يعمل بواسطة حاسة البصر •





شكل ( ٩ ) أونوريه دوميه : امرأة  
مسالة • نيويورك ، متحف المتروبوليتان للفن •

وتوجد صفة الملمس كذلك فى العمارة بدرجة عالية ، حيث تختار المواد عن عمد مثلما تختار فى النحت بسبب الخواص المختلفة لمسطح كل منها ولفيزاتها فى ناحية الأداء . اذ يختلف الرمر الأبيض الأملس الموجود فى معبد البارثنون اليونانى فى هذا الشأن عن الحجر الرمادى الأكثر خشونة لكاتدرائية شارتر القوطية ونوع المنازل التى تشيد حالياً فى كاليفورنيا من الخشب الأحمر ذى الحبيبات • وهنا ثانية ، وبدون أن تزيد معرفتنا عن المعرفة العامة بالحاجة الى نوع مختلف من الحامة فى كل حالة ، يمكننا أن نقدر تأثير الرمر العظيم ، وخشونة الحجر البسيطة ، أو الجبال الطليعى لمسطح الخشب الأحمر عندما يمتزج بما يحيط به •

وليس الملمس واضحاً بهذه الدرجة فى التصوير كما هو فى النحت والعمارة إلا أنه موجود مع ذلك ، وفى الغالب يكون ذا أهمية الى درجة أنه يثير انتباهنا اثاراً مباشرة • وهناك امكانيات كثيرة مختلفة لتنفوق ملمس اللون تنوقاً مباشراً فعلاً - ويمكن لأمثلة قليلة أن تشير الى ما نرمى اليه • فلوحة فرانز هالز هال بوب ( شكل ١٢ ) تبين استخداماً غير منظم للمسات لونية تتيح لنا تتبع طريق فرشاة الفنان ، وتعيّن إحساساً بالتلفائية ، وبالحركة ، وتزيد من أهمية مسطح الصورة • وفى المدرسة التأثيرية يؤكد مصورون مثل وينوار ( شكل ٤ ) ومونيه و بيسارو ( شكل ١١ ) استخدام النقط الصغيرة من اللون ، التى تندمج بواسطة العين ، صانعة تأثيراً ضوئياً دائم للمعان وخاصة لونية زاهية • وهذا الاستخدام الحشن للون - وبعبارة أخرى ، هذا الملمس الحشن - جذاب فى حد ذاته ويزيد الى حد كبير من الإحساس بالحركة فوق سطح الصورة ، ويؤثر فينا فوراً حتى ولو لم نكن على علم تام بما يحدث • وتوضح

أعمال التصوير المشابهة لصورة **فلاحون يستريحون** هذه الصفة المسسية ، كما تشير إلى أهمية تأثير اللون كما هو في هذه الحالة .

ويمكن إيضاح تجربة لمسسية أخرى أكثر دقة في التصوير ( الذى يمكن مع ذلك أن يحس حتى على مستوى أولى ) فى أعمال مثل صورة **فضول للمصور تيربورك** ( شكل ١٣ ) \* فهنا على عكس صور هالز أو موني ، لم نعد نهتم بخشونة السطح ، ولا تظهر نقطة واحدة من اللون تملو عن السطح ، ومع ذلك فهي تنقل فى اللمسات الأخيرة اللامعة المصقولة للغاية إحساسا بنوع ملمس الأشياء المتنوعة الظاهرة : كالثرى . والآثاث وأطار الصورة والقماش \* ولقد خلق المصور صفات وهىبة لسطح المواد المختلفة بدلا من محاولته تصوير الخشونة أو الحركة الأصلية فى الطبيعة باللون .

وقد تترك العبارة والنحت كذلك بشكل مادي ، بالسير قريبا من وداخل الأول وحول الثاني \* وهى تجربة مادية طبيعية أن يستقل المرء مصعدا ذا سرعة فائقة فى مبنى آر \* صى \* أى أو أن يمشى المرء فى الصحن الشامخ لكاتدرائية قوطية ( شكل ١٤ ) \* وهى أيضا تجربة مادية أن يستوعب المرء الحجم الهائل لتمثال مصرى ، مثل أبى الهول ، أو أن يتحرك المرء ببصره خلال تمثال حديث لبيفزور ( شكل ٨٤ ) ، أو لهنرى مور \* إلا أن الفارق بين المادى والمادى محدود ، لأن كلا من هذه الأمثلة يترك فينا انفعالا عاطفيا كذلك .

وقد نحس إحساسا ماديا بتوازن مبان مثل البارنتون الرصين أو قصر فرساي



شكل ( ١٠ ) ح . م . و . تيرنر : حج تشيك هارولد - إيطاليا - لندن ، متحف التيت .



شكل ( ١٢ ) فرانز هالز : مال بوب •  
نيويورك • متحف المتروبوليتان للفن •



شكل ( ١١ ) كاميل بيسارو : للاحون  
يستريحون • توليدو ، أوهايو • متحف  
توليدو للفن •

المثير ، أو قصر فرانيزى الجليل ، أو كنيسة باتسى الرقيقة ( انظر شكل ٣٠ ) ، الا ان هذا التوازن ينتج بشكل لا يختلف عن انفعال عاطفى بالسلام والهدوء والاحترام • وقد يكون لأعمال مثل لوحة جورجيونى **عذراء كاستل فرانكو** ( شكل ١٥ ) نفس الأثر •

وعلى عكس ذلك قد يزججنا تكوين غير متوازن أو منحرف ، كما هو فى لوحة **نشوة القديسة تيريزا** لبرنيني (شكل ٩٨) ، أو فى المجموعة النحتية الهلينيستية المعروفة باسم **لاوكون** ( شكل ١٨٧ ) ، أو قد يشعرونا بالرفعة عظيمة مدخل قوطى أو أبراجه الشاهقة • ويبدو فى الانفعالات التى من هذا النوع كذلك أنه قد يصبح المادى بعد فترة قصيرة عاطفيا •

### الوجهة العاطفية

أن الشخص نفسه الذى يستمتع بعمل فنى من أجل صفات الشكل المادية كاللون والملمس والاتزان غالباً ما يشق منه انفعالا مماثلاً أولياً وممتعا • وكما تصيح الماديات

أكثر تعقيداً كلما تقدمنا فى الحياة ، تصبح معانى الفن العاطفية فى عمق متزايد ، وتضيف الى نفسها عناصر مترابطة : واثية ، ذهنية ، عملية ، رمزية ، أو دينية •

ويمكن لمزيج من العمل المادى والملاطفى أن يوضع فى تمثال **الفروديت** لبراكسيتيلس الذى يروى لنا جمال شكله وتنوع صياغته الحائلة أيضاً ، وكذلك تعطينا **الفرقة الموسيقية الريفية** لجورجيونى ، ( شكل ١٧٥ ) أشكالا والوانا جميلة ، كما تعطينا إيماءات شاعرية متكررة وأن كانت غامضة •

وهناك أعمال تكون خاصيتها مادية أو عاطفية أساساً • ولقد رأينا **ديوس اوتيسيون** ( شكل ٧ ) شكلا انسانيا مثالياً جداً بإسبب رجولته ونبل نسبه أكثر من أى سبب عاطفى • وعلى عكس ذلك لدينا لوحة رفائيل المذراء والطفل **علاء اللجر** ( شكل ١٦ ) وهى تعبير عاطفى أساساً مهما يكن فيها من صفات أخرى • ورغم أن المفروض هو أن تكون هذه الصورة عملاً دينياً ، فإن أمومة المذراء وميل الطفل البسيط هما لتوهماً تعبيران يبعثان على الأهمية • من أجل فهم أعمق للصورة يجب أن نذهب مع ذلك الى أبعد من هذا الانفعال الأولى الساذج ، فنحن فى حاجة الى أن نضع فى اعتبارنا المظاهر الذهنية والدينية وأخرى غيرها كى ندرك المعنى الحقيقى للصورة كعمل فنى •



شكل ( ١٢ ) جيرارد تيربورك : **فشلول** •  
نيويورك • متحف المتروبوليتان للفن •



شكل ( ١٤ ) كاتدرائية اميين • منظر  
داخل بين البهو والمذبة • اميين • فرنسا •

فاعمال مثل لوحة **نشوة القديسة تيريزا** لبرليني المشار اليها آنفا أكثر عفا من الناحية العاطفية اذ مع أننا كمشاهدين حديثين قد تكون لدينا فكرة ضئيلة عما هو حادث ، غير أننا لا نملك الا أن نضطرب بالتعبير الواضح عن هلع القديسة في يمين الصورة • ويحتمل كذلك أن ينفر بعضنا مما يبدو كأنه مبالغات حسية ، وبذلك قد لا يعجبه هذا العمل بالذات ، ولكن قلما نفل غير متأثرين تمامًا • وإذا اكتشفنا بعد ذلك المضامين الروائية والدينية للمنظر والنطاق التاريخي الذي يكون جزءا منه ، وبعبارة أخرى اذا علمنا لماذا أنتجت مثل هذه الأعمال - فسوف نفهم تعبيرا بطريقة أفضل ، وربما أصبحنا على استعداد أكبر لتقبلها ، على الأقل من الناحية الذهنية • وما يهمنا حاليا هو الواقع من أنه في وسعنا أن نشأثر ايجابيا أو سلبيا بعمل فني ما ، حتى عندما يكون فهمنا له محدودا •

عندئذ قد نتأثر بالناحية العاطفية كما في صورة **علواء الفجر** وبالطلع كما في لوحة **نشوة القديسة تيريزا** ، أو بالألم كما في تمثال **لاوكون** ( شكل ١٨٧ ) ، وفي هذين العملين الآخرين نتأثر بالوقائع الواضحة التي تبين في العمل الأول شخصا ما تجتاحه تجربة عاطفية كبيرة ، وفي الثاني آدميين يمانون جزعا هائلا ، حتى بدون أية معرفة بالقصة •



شكل ( ١٥ ) آل جورجيو : علوه  
كاستيل فرانكو • كاتدرائية كاستيل فرانكو  
فينيتو ، إيطاليا •

## العوامل الروائي

للعامل الروائي ، والمضمون القصصي في عمل معين ، فوائد كثيرة ممكنة بالنسبة لاتجاهنا الابتدائي ، فهو أولا وقبل كل شيء - يساعدنا على تفهم ما كان في ذهن الفنان عن صورته أو تمثاله • ويجب علينا عندئذ أن نتحدث دائما عن المضمون الروائي ( حيثما يوجد ) كبداية • فأحيانا يكون الاتجاه الروائي صلة وحيدة يمكننا البتة بها • فهما تكن الفضائل الأخرى لصورة روبنز **النزول من الصليب** وصورة شاردان **الطفل والنحلة** ( شكل ١٧ و ١٨ ) فانهما يحكيان قصصا بسيطة واضحة كل الوضوح ، اذ يصبح الشعور الحزين للصورة الأولى ، واضائها القوية ، وحركتها العنيفة - وهي التي تكون طابعها - أكثر قابلية للفهم عندما نتفرس في الصورة بحثا عن قصة • ويثير اهتمامنا في لوحة شاردان تفحص الطفل بردائه التصويري الذي يتنمى الى الماضي ولعبته الساكنة الجميلة التي استغرقت • وتبين كل منهما اتزاناً بين القصة والحساسية العاطفية ، اذ تضاف احدهما الى الأخرى كما يعطى اندماجهما معا معنى اضافيا في الصورتين •

وبعد مشاهدة عدد من الصور من هذين النوعين العاطفيين المختلفين ، نتحقق

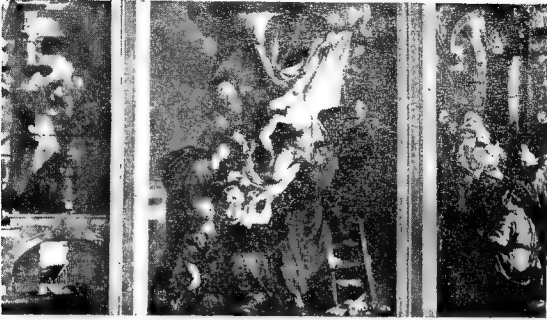


شكل ( ١٦ ) دافنيل : طراد الفجر •  
واشنطن ، صالة العرض الألفية ( مجموعة  
ميلون ) •

من أن أعمالا ذات مضمون روائى مثير أو قصة قد أعلنت طبقا لذلك ، بطريقة تجعلنا نحن المشاهدين مضطربين تأثرين حتى نتلقى الواقع العاطفى الكامل • ويمكن توضيح ذلك بالفارق بين الضوء القوى فى لوحة روبنز والضوء الرقيق فى عمل شاردان ، كذلك بالدقة المحورية فى الأول بعكس التنظيم المتزن للأشكال فى الثانى • وحقيقة يمكننا أن نتوقع دائما وجود صلة وثيقة بين شكل عمل ما ومضمونه أو قصته •

وتدلعنا بعض اللوحات والتماثيل الى أن نتفحصها بدقة من أجل أهمية القصة التى تتضمنها • وأحيانا يكون الباعث لنا هو مجرد الفضول ، قاله موجود من أجل أن نتفحصه • وأحيانا تكون بواعثنا أكثر تعقيدا مثلما يوحى العمل بتجربة قد خضناها أو بشئ قد شاهدناه •

وفكرة الفضول العادى لا تحتاج الى دراسة كبيرة • فقد تكون متصفحين كتابا مصورا عن القرن الثامن عشر ونصادف صورة من أعمال هوجارت المطبوعة مثل **زواج آخر طراز** ( شكل ١٩ ) أو اللوحات التى نقلت عنها المطبوعات • وقد يشير فضولنا خاصة عند النظر الى عنوان الصورة ، منظر رجل غير مهتم جالسا على مقعد وامرأة غير مستحبة نوعا ما على مقعد آخر ورجل أكبر سنا يتجه الى خارج الصورة وقد وضع قلما وراء أذنه وبين يديه حسابات مختلفة الأنواع • ورغم حاجتنا الى معلومات اضافية فان عنوان المجموعة **زواج آخر طراز** ، والعنوان الفرعى **بعد الزواج** بفترة قصيرة ينقل الحقيقة من أن هناك شيئا غير طبيعى بين الزوجين اللذين رسمهما



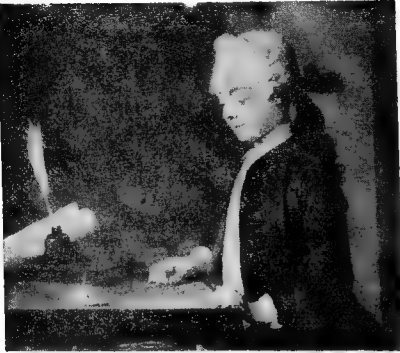
شكل ( ١٧ ) بيتر بول روبنس : النزول من الصليب ( الجزء الرابع من الثلاث )  
كاندريانية التويريب ، بيلجيكا •

هوجارت ، وأن هناك عسلا قليلا جدا في شهر العسل • وإذا تكبدنا عنا تصفح كل مجموعة **زواج آخر طرائق** نجد قصة مستمرة تشمل على زمن بعيد عنا مع اختلاف في الملابس والأحداث ، ولكنها قصة من القصص التي لا تزال مهمة كتجربة إنسانية صحيحة •

ما هو الفارق بين مجموعة لها مثل هذه الصور الروائية ، ولتقل مثلا ، بين مجموعة رسومات نفثت من أجل مجلة حديثة مصورة ؟ فبالرغم من أنهما يشتركان في وظيفة التسلية ، لأن للعسل الأول أيضا قيمة جمالية وماريا رمزيا وبه حقيقة شاملة يعمل على أن ينقلها متعلقة بسلوك الرجال والنساء بالعقاب المناسب عند ارتكاب الذنب • ويستخرج كل من المصور المختص بالطبيعة في القرن الثامن عشر وللصور المعاصر المختص بالصور الإيضاحية مادته مما حوله في الحياة • يستخرج الأول منها شيئا أبعد من مجرد قصة لطيفة كإشارة ذات مغزى ، وحركة رمزية أو وضع رمزي ، ويكتفى الأخير في معظم الحالات بأن يحكى قصة وأن يسجل • وهذا الاسم خلاص من حالة ما تقوم على حالة مرئية أو عاطفية ، هو الذي يكون الفرق بين النقل بالتصوير الضوئي أو الإخباري ( أو النقل الروائي لمجرد النقل ) وبين ما يمكننا البدء في تسميته بالتجربة الفنية • وإن طريقة أداء الفنان الرفيعة قد أكسبت العمل معنى جديدا وحقيقة جديدة بواسطة انتقائه لظهور معين من الحياة ، وبتركيزه لانتباهنا له بواسطة الحيل الفنية •

وليست كل الروايات في الفن طويلة ومعقدة ، كما هي في الصور الهزلية



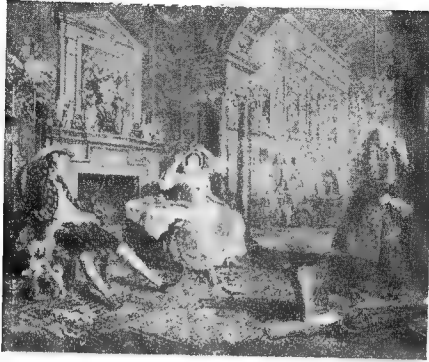


شكل ( ١٨ ) ج • ب • س • شاردان :الطلل والنعطة • باريس • متحف اللوار •

( الكاريكاتير ) التى فى مجموعة هوجارت ، اذ يمكننا اختيار أنواع أخرى متعددة قائمة على الفضول البسيط الذى قد بدأنا به ، ففى عمل درامى أو أليم مثل لوحة جوياء **اغلام مواطنى ملويد** ( شكل ٢٠ ) يجتذبنا ما بها من شجن وامانة وعطف نشعر به نحو الضحايا وخوفنا المجيب من الغزاة المهددين المجهولين فى يمين الصورة •

وكما ذكرنا ، قد ينتمى عامل آخر فى الأهمية الروائية الى ناحية الإلفة • فنحن نتعرف نماذج من الوجوه ، والملابس ، والأبنية من خلال مصادر أخرى • وقيمة عامل التعرف هذا تكمن فى انه يصلنا - مهما تبلى ضالة هذا الاتصال - بحالة قد نجدتها غريبة لعلم الفتنا بظواهرها الفنية •

دعنا ننظر مثلا الى صفحة من مخطوط قديم من العصور الوسطى ، من كتاب الصلوات المعروف باسم **ساعات الدوق دي بيري الثمينة** ( شكل ٢١ ) • فهنا نجد حظيرة للأغنام ، ورجلا يقود حمارا محملا بالأخشاب ، وأناسا يذبحون أنفسهم عند نار فى داخل بيت ، راقعين أروبيتهم ، ورجلا يقطع الخشب خارج البيت ، ومجموعة صغيرة من المنازل فى خلفية الصورة • فى هذا العمل - كما فى لوحة جوياء أو هوجارت - يأتى بعض اهتمامنا من الناحية الروائية بالذات ( الأعمال المؤداة ، والفلاحون وهم يجففون أنفسهم ) وبعض آخر من تعرف الظروف التى هى فى نطاق المشكلات الانسانية ( فقر هؤلاء الأشخاص الذين يرتدون الملابس الطويلة ) وبعض يأتى من



شكل ( ١٩ ) وليام هوجارت : لواج آخر طراز - المنظر الثاني ( بعد الزواج بفترة قصيرة ) يصريح من حصف المتروبوليتان للفن بنيويورك .

تعرف موقف مالف اجتماعى أو تاريخى ( الارستقراطية الاقطاعية ورقيق الأرض للتابعين لها ) .

وقد لاتكون هذه الانفعالات جمالية بنوع خاص ، ولكنها قد شاركت فى اعجابنا بالعمل المعين وقد اصطبغت بعوامل لاحتفائها من قبل : العوامل الانفعالية أو العاطفية والعوامل المادية ( كالا حساس بالانزان فى لوحة جويا وسحر المنظر الطبيعى فى صفحة المخطوط ) . وهى أيضا تشمل - كما سترى فيما بعد - عناصر رمزية معينة تمثل مستوى رفيعا من الفهم والتقدير .

### الفن كتحربة دنيّة

يمارس الفن الدينى ممارسة أقل أهمية فى الغرب الحديث مما كان عليه فى تلك الفترات السابقة عندما كان ينبثق مباشرة عن احتياجات العصر . وتوجد الآن مع ذلك ، جماعات دينية كثيرة تتجه الى التعبير الجمالى كوسيلة لسمع الايمان من خلال مبانى الكنيسة الحديثة . ومن خلال الأشكال المعاصرة للتصوير الدينى ، والنحت ، وزخرفة الكنيسة . وان أعمال التصوير التى قام بها ماتيس فى كنيسة فينس (Vence)



شكل ( ٢٠ ) فرانيسكو جويا : اعدام مواطني مدريد فى ٣ مايو عام ١٨٠٨  
برادر ، مدريد .

والكنيسة التى صممها لكربوزيه فى رونشامب (Ronchamp) (١٩٥٥) من بين الأمثلة البارزة فى هذا الاتجاه .

ماذا يعنى الفن الدينى القديم بالنسبة لنا اليوم ؟ ان للكنائس والمعابد القديمة معنى مباشرا وايجابيا كرموز للايمان عند الكثيرين ، وحقا ترتبط أشكالها الفعلية - مثل تخطيط الكنيسة على شكل الصليب - بمعنى مقدس وبالناحية الرمزية ، وليس من الضرورى ان نعرف الكثير عن عصر الايمان الذى أنتج الكاتدرائية القوطية الممثلة فى شسارتز أو فى اميين ( شكل ٢٢ ، ١٤ ) كى نستجيب لمعنى السمور والشموع ، وللتأثير القامض للمساحة الداخلية ذات العقود الظليلة ، ولبريق نوافذ الزجاج المشقق المرصعة التى تمتص الضوء وتمكسه فى نماذج من ألوان متألقة .

وقد نتساءل الى أى مدى يكون هذا التأثير المهيّب نتيجة لمعالجة واعية للأجزاء بواسطة المصمم ، وإلى أى درجة يكون نتيجة طبيعية لتطور أشكال وأبعاد وأسطح استجابة للحاجة الروحية القوية الموجودة فى زمنه ، وسواء أكانا لم تكن من العقيدة الممثلة فى الكاتدرائية بالذات فإنه لا يمكننا انكار الجاذبية الروحية لهذه الأبنية وما يصحبها من تحت وتصوير وزخارف أخرى : وهو أمر لاشك فيه . ومن الطبيعى أن يكون بعض هذا الشعور مشتركا مادام الكثير من بيوت العبادة قد احتفظ بهذا الشكل الأساسى فنحن نتفاعل - على الأقل جزئيا - تفاعلا متوقعا .



شكل ( ٢٦ ) بول دي لاندورج : سفاحات الكوكب من بين الكسوف . ١٠ صفحة  
لبرابر ( ٢٦ ) كوكب كوكبه ، كوكباني .

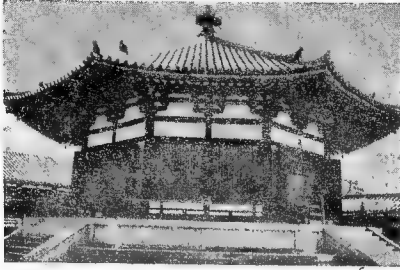


شكل ( ٢٢ ) كاتدرائية شارتر .  
منظر من الجنوب الغربى ، شارتر ، بفرنسا .

ربما كان انفعالنا مختلفاً اذا ما واجهنا مبنى دينياً من ثقافة غريبة عنا تماماً حيث لا توجد ارتباطات ذهنية متكافئة . فمعبد هوريوجي (Horyuji) فى نارا (Nara) باليابان ( شكل ٢٣ ) لا يتفق مع فكرة الرجل الغربى المادى عن البناء الدينى ، فهو ينظر اليه بطريقة مختلفة كل الاختلاف عن تلك الطريقة التى ينظر بها الى كنيسة قوطية . دعنا مع ذلك نضع فى ذهنه الحقيقة من أنه معبد ، وسيبدأ فى الاستجابة له فى حدود الدين . باحثاً عن نفس نوع البواعث الذى تلقاه من كاتدرائية شارتر . فهو غالباً لن يجد مثل هذه البواعث فى المبنى نفسه ما لم توضح له ما ترمز اليه مختلف الأجزاء ، الا أن الفنون التى ترتبط به مثل النحت والتصوير . سوف تمثل هذا الشعور تمثيلاً أكثر وضوحاً .

وفى التصوير والنحت ، تمنحنا مواد كثيرة فى كل من التقاليد الغربية والشرقية رضا مباشراً ليس له شأن بالناحية الجمالية الا أنه رضا روحياً مع ذلك - والبواعث فى بعض الأحيان يكون مباشراً وواضحاً كالباعث لنا من صورة للمنراه والطفل ، ومن صورة للاستشهاد أو من أى منظر مقدس آخر كما فى تمثال **الاله العظيم** الموجود فى اميين ( شكل ٢٤ ) . وينبئ لبعض الأعمال من ناحية أخرى أن يكون لها عنوان قبل أن تصبح واعين لمناها .

وتعرفنا صورة **الثبى** ( شكل ٢٥ ) بنفسها ، والصورة أحد تفاصيل سقف كنيسة مسيحية ليكل انجلو من خلال عنوان رسمه الفنان لها . ولقد أكدت هذه الحقيقة أننا



شكل ( ٢٣ ) معبد هوريوجى ، نارا باليابان .

قد نفكر فى الارتباطات الذهبية المتصلة بنهى العهد القديم ، الذى استخذه المصور ، هو وإتباعه ، فى التنبؤ بمقدم المسيح \* ويوجد نبي الكوارث ، حزينا خائر الحزم من أجل خطايا شعبه ، والشاعر الذى يتدب حالتهم المحزنة فى كلمات ذات جمال مهيب : « أه ليت راسى كان مياه ، وعينى كانتا نافورة للدموع ، حتى أستطيع البكاء ليل نهار من أجل مقتل ابنة قومي ٠٠٠ كم من الوقت ستلتحب الأرض وتلوى أعضاب كل حقل ، من أجل اثم هؤلاء الذين يقيمون عليها ؟ » ويصحب الشخص المتأمل القوى المرسوم فى محراب منحوت رمزا ذا أبعاد ثلاثة للطموح والمأرب الدينى يتفهمه معظم العالم الغربى .

ومن المسلم به ، أنه مع ذلك قد لا توضح الأشكال من هذا النوع — حيث يظهر فيها الاكتئاب والتفكير بحركة الاكتاف المنحدرة الى أسفل وحركة الركب والأجزاء الأخرى — بالمعنى الدينى لشخص بوذى أو أى متعبد آخر تكون مادة التعبير الدينى لديه فى أشكال مجسمة مختلفة اختلافا تاما . فهو قد يتعرف المعنى الدينى لتمثال الإله العظيم ويده مرفوعة فى ايمامة نصيح أو إرشاد تكاد تكون عالمية . الا أنه قد تكون صور مسيحية أخرى أبعد عن تفكيره من حيث المضمون ، بالرغم من أنه لو تعلم جماليات الفن الغربى ، فسوف يقدر تمثال جيهيما والأعمال المماثلة له للأسباب الفنية وحدها .

وكذلك قد نتعرف جيدا الطابع الروحى الرفيع لنوع تماثيل بوذا فى الهند أو فى اندونيسيا ( شكل ٢٦ ) ، ونربطها توا بمعنى دينى ، ولكن بما أن البواعث الدينية فى الشرق غريبة على الكثير منا ، فانه لا يمكننا — بدون أن نتعلم — أن نقدر مدى جدية هذا المظهر فى فهم . وبقليل من الارشاد وبنفس الأهمية تماما ، قد يستنتج المشاهد



شكل ( ٢٥ ) ميكال انجلو : النبي  
جورجيا ، أحد التفاصيل من سقف كنيسة  
سيسيتي بالناتيكان ، روما .

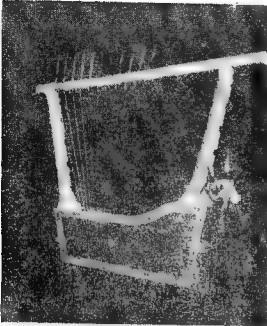
شكل ( ٢٤ ) الإله العظيم ( الباب  
الأوسط ) كاتدرائية اميين باميين بفرنسا .

الغربي بواسطة قدر معين من تعود هذه الاعمال والتعرض لها ، نوعا مختلفا كل  
الاختلاف من البواعث والمتعة ، إلا أنه لا يمكن القيام بهذا بدون بعض الجهد الذهني .

وحيث انه من اللازم أن يتفق معظم الفن الدينى فى الماضى عن مصادر غير يهودية  
مسيحية وجب على الغربيين الاحتفاظ به من أجل معناه كتعبير ثقافى وكذلك لمعناه  
الجمالى . ويمكن غزو كل من هذين المجالين ، أو حتى الاتجاه اليهما فقط من خلال  
منهاج عقل . ونحن هنا نذهب الى أبعد من الجاذبية المباشرة المادية أو العاطفية التي  
بدانا بها .

## الفن كتاريخ مرئى

زودتنا تجربتنا الاولى مع الفن ببواعث مادية وعاطفية . ولقد أضلنا نحن  
كمشاهدين القليل الى هذا النهاج نسبيا ، بدلا من أن نتبع لهذه الاعمال بأن تؤثر  
فيها . وفى معظم حالات الاستمتاع المادى أو العاطفى بالفن ، تؤثر قينا أنواع أخرى  
من الانفعالات بشكل آل . فالشعور الدينى مثلا مرتبط بملاقات معينة تملئناها  
ذهنيا . كما أن هذا الشعور الدينى مرتبط بالمعاني الرفيعة العاطفية للإيحاء الدينى



شكل ( ٢٧ ) ليثارة الملكة شوباد  
متحف جامعة فيلادلفيا ، بنسلفانيا

شكل (٢٦) بوذا والثان من البوذا سالفا  
متحف المتروبوليتان للفن ، بنيويورك

نفسه • ويكاد يكون من المستحيل أن نسلخ من استجاباتنا في المجالات المادية والعاطفية عوامل الذاكرة والتعليم والارتباطات الذهنية • ويشير هذا الى أن الحقيقة هي أن الممارسة الفنية مجموعة من الانعكاسات •

وتكمن إحدى المتع التي ترتبط بالفن في وجودها كشكل لتاريخ مرئي بالنسبة لنا • هنا مرة أخرى ، قد نقدر عملا فنيا لأسباب ليست جمالية بنوع خاص ، ولكنها ترفع من قيمته عندنا بقدر غير محدود • وإذا سرنا في داخل أي متحف للآثار ، فأننا نصادف أشياء مثل الأقراط كانت تلبسها المرأة اليونانية وقبينة مقعدة الشكل من الزواج كان يستعملها صبيلى ( روماني ) وابتزيم حزام محارب الماني من العصور الوسطى ، ومثل صندوق الأمل لفتاة من عصر النهضة ، فإن لكل هذه الأشياء بالإضافة الى شكلها ولونها وملبسها — صلة تاريخية تبعث على الفضول وقد تضيف اهتماما بالغا عند المشاهد لها • فهي رموز مرئية للماضى ، وهي آثار ملموسة لفترات زمنية قد تكون الدليل الآخر الوحيد الذىبقى حيا ، لأشياء غير ملموسة كالشعر والفلسفة • ويؤيد مثل هذه الأشياء في أول الأمر الدليل الأدبي والتاريخي لتلك الفترات ، أو أنها تقف وحدها لتقص علينا حكايتها عندما لا نملك آثارا أدبية يمكن قراءتها •

وكانت بقايا المركب اليونانى الذى يرجع تاريخه الى القرن الثالث قبل الميلاد والذى تم اكتشافه عام ١٩٥٢ فى قاع البحر خارج خليج مرسيليا مثالا دراميا للنوع



الأول من النرويج المرنى مؤيدا بسجلات مكتوبة موجودة . وقد وجد الفطاسون فى هذا الخطام الألف من قطع الخزف اليونانى . وكانت من نوعين رئيسيين ، نوع صنع لأغراض تجارية كأوعية للزيت والخبز والزيتون ، وكان يصدرها اليونانيون القسماء عبر البحر المتوسط . والثاني أنواع مصممة ومزخرفة بطريقة أكثر دقة صنعت لأغراض منزلية عامة .

وبعد شقت السفينة - وهى فى الواقع تخص تاجرا رومانيا يدير أعماله من جزيرة ديلوس اليونانية - طريقها على طول الساحل الشرقى لليونان ، ومن خلال مضائق مسينا ، ونحو الساحل الغربى لإيطاليا إلى كلبانيا فى الجزء الجنوبى من شبه الجزيرة ، حيث كانت توجد مدن يونانية كثيرة ، وهناك أضيف إلى الشحنة النوع الثانى من الأواني الذى كان يسمى سلع كامبانيا واستمرت السفينة فى البحر المتوسط ، تحتضن خط الشاطئ كما هى العادة فى تلك الأيام التى لم توجد فيها البوصلة . ثم تحطمت بشكل ما عند الساحل الجنوبى لفرنسا خارج خليج الموطن اليونانى المعروف باسم ماسيليا ( مارسيليا ) .

وحتى إذا لم تكن قد شاهدنا قطع الأواني التى تضمنتها هذه القصة ، فإن وظيفتها التاريخية ومعناها يخلبان لبنا . فهى تقدم الدليل المباشر على نفوذ روما الاقتصادى فى اليونان ، وعلى الدور التجارى الذى كانت تقوم به اليونان فى عالم البحر المتوسط القديم ، وعلى مواطن الإقامة اليونانية على طول كل ذلك الساحل من البحر الأسود حتى إسبانيا الشرقية . ويؤكد العمل الفنى عند ذلك ، وهو هنا الوعاء اليونانى ثم أبزيم من ميريونيجا ، ما سبق أن سمعنا به من مصادر أخرى .

ومع ذلك ، يجب أحيانا أن نعتد كلية على الإنتاج الفنى ( سواء أكان تجاوبا أم فنا جميلا ) للحصول على الدليل التاريخى . ولقد وجد أن بعض الثقافات التى تنتمى إلى عهود سحيقة فى التاريخ قد خلت من المكتوبات وأن بعض ثقافات أخرى قد كانت لديها سجلات مكتوبة ولكنها لم تترك لنا المفتاح الذى يؤدى إلى معرفة لغتها فلم يكن فى الإمكان حل رموز هذه السجلات . ومن الطبيعى أن يكون انسان ما قبل التاريخ من فئة من ليس لهم لغة مكتوبة ، ويرجع تاريخ أعمال مثل التصوير الجدارى والتصوير النقى على السقوف فى كهوف جنوب فرنسا وشمال إسبانيا ( شكل ٢٨ ) إلى العصر البليوليثى أو العصر الحجري القديم . أى حوالى الفترة التى بين عام ٢٥٠٠٠ إلى ١٠٠٠٠ ق م .

ولقد انتج مصور ما قبل التاريخ ، فى عصر انشغل فيه أولا بأشياء أساسية كالطعام والملأى والتحصن ضد عناصر الطبيعة والحيوانات الضارية ، فنا يستهدف المنفعة أساسا وصمم لكى يساعد على تحقيق مآربه . فكان لأعمال التصوير التى نقلت حيوانات ما قبل التاريخ والتى تتضح فيها الواقعية الشاملة والاحساس بالحركة ، وظيفة تتصل بالسحر ، وبضويرة لها كان الفنان يحاول أن يؤمن نجاح أعماله . أى اقتناس الحيوان من أجل الطعام أو من أجل الدفاع عن النفس من الوحوش كالذئاب .



شكل ( ٢٨ ) حصان وحشي ( صورة  
من أحد الكهوف ) • لاسكو • فرنسا •

وتصوير الأمانى ، ممارسة عادية بالنسبة الى الانسان ، إذ قد نستطيع من معرفتنا بحضارات تاريخية جاءت بعد ذلك أن تكون حكما عن معنى صور من الفترة السابقة لوجود لغة مكتوبة ، ففي زمن السرايين المسيحية المبكرة نجد صورة أو « صلوات مصورة » تعرض صلاة من أجل الأموات • وهى تحكى الطرق المتعددة التى تدخل فيها الرب لانقاذ الناس من ظروف صعبة • ومن خلال هذا العمل التصويرى كان المسيحي المبكر يأمل فى تقوية فرصته من أجل الخلاص ، كى يؤثر فى الاله حتى يقوم بانقاذه انقاذا مائلا • ويوجد مثل آخر على تحقيق الأمانة تحقيقا فنيا وهو ما يتعلق بالنذر فى المسيحية ، انه شكل من الشمع أو الطمي يمثل جزءا عيلا من جسم الانسان صنع ليوضع على مذبح الكنيسة لأغراض الشفاعة • ومزاولة عمل تمثال للعدو ثم ادخال دبابيس فيه مازالت ملحجة بين الأجناس البدائية التى تعيش فى الوقت الحاضر بمناطق العالم الكاريبي ليصنوه بالمار المطلوب • وينفس الأسلوب كثيرا ما نجد أشكالا من بين أعمال تمثل الحيوانات لانسان ما قبل التاريخ ، وقد انصقت بها رماح أو سهام تصور أمانة بطريقة مماثلة فى شكل ملموس • وتكشف أعمال العصر الحجري القديم أو تلك التى تخص الرجل البدائي فى فترات تالية عن مظاهر أخرى كثيرة من حياة ما قبل التاريخ • وفى الحقيقة يأتى كل ما ندركه عن طابع انسان ما قبل التاريخ من مثل هذه المراسات •

وكان علينا أن نعتد على مصادر فنية لنصل الى معرفة حقول ثقافية أبعد زمتا بكثير ، ومتقدمة تقنيا كبيرا مثل ثقافة كريت القديمة - وهى الجزيرة القائمة فى البحر المتوسط التى كان سبب تطورها نهضة ميسنيا (Mycenae) والتيرنز (Tiryns) فى بلاد اليونان الرئيسية مرادفة لنهضة طروادة فى آسيا الصغرى ، وبالرغم من أن

الحضارة الكريتية قد تركت دلائل متعددة تشير الى ثقافة كانت مزدهرة ، مثل مبان معقدة ، وأشكال دقيقة ومتعددة من الفخار ، وجواهر ثمينة وتماثيل صغيرة رقيقة ، وتصوير جدارى ذى ألوان خلابة عذبة ، وسجلات مكتوبة على ألواح من الطين - فأننا لم نبدأ الا حديثا فى حل رموز كتابتها • وبعبارة أخرى كان لابد لنا من استخدام دليل مثل أعمال التصوير الموجودة فى قصر نوسوس (Knossos) مثل صورة **حامل الكاس** ( شكل ٢٩ ) لنعرف كل هذه الحضارة •

وهناك حياة حضرية ذات نهضة رفيعة تنعكس على هذه الأشياء الكريتية ، فى مدن اعتمدت على التجارة ومبنية بطرق شتى بما لها من طابع عالمى واتصالات بالعالم الخارجى وقتئذ • ويختلف الطابع العاطفى العام لهذه الأعمال تماما عن طابع الأشياء المصرية القديمة بما لها من تشكيل جامد لا يتغير ( شكل ١٧٩ ) أو طابع الأعمال الآشورية بما فيها من مبالغة فى اظهار القوة والقسوة كذلك ( شكل ١٨٠ ) • فصورة **حامل الكاس** تبدو فى المجال أكثر استسلاما ومرونة من كل من الصور الأخرى • وتظهر وعياً أكبر بالوجود الجسدى المحض فى لطاق الحركة والمتعة •

ونحن بالطبع ، لا نقرر استنتاجات دقيقة من عمل فنى واحد فقط ، ولكننا نكون صورة عامة من خلال فحص أشياء متعددة الأنواع • كما أننا نستدل من الأنواع المختلفة للأوانى على حقائق الحياة اليومية وإن أنواع طبقة بقايا الأعمال الفخارية تفتح طريقا لقياس فترات الزمن حسب ما بها من سمك •



شكل ( ٢٩ ) **حامل الكاس** ( نسخة من

أيرسك بقصر نوسوس بكريت ) متحف

متروبوليتان للفن بنيويورك •

## الفن ك تجربة ذهنية

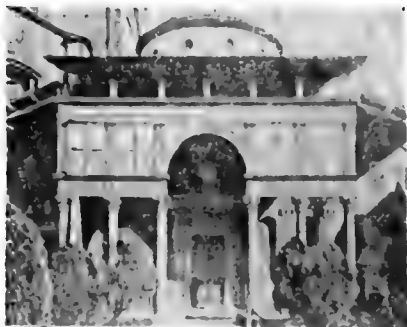
نستخدم قدرتنا المفكرة عند استمتاعنا بالعمل الفني كتاريخ مرئي ، ونحاول أن نميز معنى من المعاني التي تبرز في العمل الفني . فالعمارة أو النحت أو التصوير نفسه يتيح كذلك تجربة ذهنية بالمعنى التحليل عندما ننهيا للكشف عن العناصر الشكلية أو التركيبية التي يتكون منها . وفي محاولة تقدير ما وراء تكوينها من نظام أو علاقة بين مختلف أجزائها ، نسير في أسلوب تحليلي يعتبر تحدياً من العقل لا يثمر لهماً أعمق فحسب ، ولكن يفهم كذلك نوعاً معيناً من المتعة عندما نكتشف تفكير الفنان .

كل عمل فني هو نتيجة ل مقدار معين من التخطيط . وأبسط طريقة لتصوير هذا هي أن نفكر في الفنان كرجل لديه قطعة ورق وقلم وهو يعمل في رسم سريع ، أو في تصميم لا يبحث عنه . ولقد اعتدنا فعلاً أن نتصور مبنى كان نتيجة رسومات قام بها مهندس . وعلى ذلك ، يكون من البساطة نسبياً أن نعتزف بأن عملاً من النحت أو من التصوير يعتمد كذلك على التفكير المرتب ، وتحتاج أنواع معينة من الفن - كما سوف نرى - إلى رسوم سريعة تحضيرية فعلية أقل مما تحتاج إليها أنواع أخرى . فمثلاً ، يبدو التصوير الصيني دائماً أساساً من فترة تأمل طويلة قام بها الفنان ، ومن محاولته أن يحصل على معرفة بالموضوع . ومن ناحية أخرى يكون الفنان الغربي أساساً معسماً بالمعنى المادي ، يستخدم ما لديه من مواد وإمكانات امتزاجها المتعددة من خلال تجارب تقوم على الحطوط والأجسام والألوان ، إلى أن يعرف مقلعاً ما سوف يقوم به من عمل . ونستطيع إلى حد ما أن نتتبع طريق تفكيره ونحن نقوم بتجميع ( أو نحاول تجميع ) العناصر التي تربط الأجزاء المختلفة للتكوين المعماري ، أو النحتي ، أو التصويري .

ولنجرب هذا مع واجهة كنيسة باتمي أو خاوجها ( شكل ٣٠ ) فهي بناء فلورنسي من القرن الخامس عشر المبكر . وهنا كسما في معظم العمارة الغربية . التقليدية تعالج تكوينات بسيطة نسبياً ، تكوينات هندسية من خطوط أفقية ورأسية ومنعنية . فالقبة المستديرة في الجزء العلوي . والكتلة الرئيسية الأفقية للواجهة والأعمدة الرأسية التي تدعمها ، تكون الحركات الرئيسية الثلاث للميزة . والواجهة - كما يمكننا أن نرى - هي فعلاً واجهة زائفة تبرز خارج الهيكل الأصلي للبناء .

وإذا بحثنا فقط ما يمكن رؤيته بشكل مباشر ، فإنا نلاحظ كيف أن الحطوط الرأسية في الأعمدة الأسطوانية تتكرر وتتنوع بتحركاتها خلال الأجزاء المختلفة لهذه الواجهة الزيفة التي تتقدم المبنى الفعلي . وتوجد خلف الأعمدة دعائم مربعة ، وهي أعمدة مسطحة متصلة بالبناء نفسه ، ويأتي مباشرة فوق الأعمدة دعائم مزدوجة ذات نصف طول رأسية ( وهي تتبادل مع دعائم بسيطة رأسية مفردة ) ، وأخيراً ، توجد تحت الأفريز ركائز مستقلة تتفق في الواضع مع الدعائم المزدوجة المسطحة ومع الأعمدة التي يأسفلها .

وإذا تناولنا الحركات الأفقية ، فإنا نبدأ بالأقسام الطويلة التي فوق كل من مجموعتي الأعمدة . وهذه الدعائم التي هي الجزء الموجود مباشرة فوق الأعمدة ، مكونة أولاً من مجموعة طبقات بعضها فوق بعض ، ثم من مساحة أكثر اتساعاً مغطاة بميالدات مستديرة ، وفي أعلاها حلقة ثقيلة بارزة تعمل كحركة مميزة وكنهاية



شكل ( ٣٠ ) فيليبو برونللسكي :  
كنيسة باسلي • صومعة سانسا كروني  
پالورتسا • إيطاليا •



شكل ( ٣١ ) فيليبو برونللسكي :  
كنيسة باسلي • صومعة سانسا كروني  
پالورتسا • إيطاليا •

لها ، من أمام المقعد الذى يشملها • وتستمر الحركات الأفقية فى أشكال متنوعة فى المربعات الصغيرة العلوية ، التى تنقل قسماً عريضاً ذا زخارف ثقيلة وحلية أكثر ثقلاً تكرر فى شكل مستمر الكتلة السفلية الأقل ثقلاً ، الى مجموعة ثانية من الطبقات يملأ أحدها الآخر • وتتجمع هذه العناصر الناتئة فى الأقريز البارز الذى يغطى الأشكال المختلفة ذات البعدين •

وبهذا الخطوط المنحنية عند المقعد فوق باب المدخل وعند المداخل على طول الدعامة ويمكن رؤية مساحات ذات اطار ، الجزء العلوى منه مستدير على البناء نفسه خلف الأعمدة المستقلة للواجهة المزيفة • وإذا استطلعنا أن نذهب خلف هذه الأعمدة ، فإننا سنجد فوقنا زوجاً من القباب ذات الشكل البرميلى وذات الأبعاد الثلاثة موازية للواجهة الخارجية ، وتغطى اتجاهاتها المنحنية السائمة اتجاهاً جديداً لاستدارة الواجهة • وتضيف هذه القباب أيضاً بعداً ثالثاً ينقلنا من سطح بسيط ذى بعدين مزين بزخارف هندسية الى الشكل المحيط بالمساحة التى نسميه بناء • ونبدأ فى الاحساس بهذا الشعور بالمساحة حتى وإن لم نصل بعد الى البناء ذاته ( شكل ٣٠ ) حيث تحيط بتكوين المساحة الداخلية أشكال أفقية ورأسية ومستديرة مماثلة •

وبواصلتنا الاهتمام بالتصميم الخارجى ، نعطي قيمة لوظيفة القبة ذات الأبعاد الثلاثة التى تنقل العين فى انحناء نحو الداخل ثقلاً شاملاً ، والتى تكسب للمنحنيات المسطحة ذات البعدين تنوعاً من القسم السفلى بينما ننتبعها فى عمق نحو الداخل فى نفس الوقت • وتوجه القبة كذلك الى أعلى وإلى أسفل ، مكررة الأشكال الرأسية السفلية ، ثم تنتقل عبر القاعة لتثبت الأشكال الأفقية فى المساحة السفلى •

وأخيراً فإن القبة تكرر زاوية الأقريز البارز ، كما أن فتحات نوافذها الضيقة تتابع الانقياع الدائرى للمداخل الموجودة على الدعامة • وهنا فى أعلى نقطة من الواجهة ، قد جمع المهندس المصمم كل الأشكال الخطية للأجزاء السفلى فيما يجب أن نعتبره علامة على الوعي الذاتى بالنهاية ، وأن نعتبره كتصميم أخير ومختصر للتكوينات الخطية التى قام بتطويرها خلال البناء كله •

هل يمكننا أن نطبق هذه الطريقة التحليلية على أنواع أخرى من الأبنية ، أم أنها تلائم فقط أبنية هذه الفترة ؟ وهل يمكن تطبيقها على أشكال الفن الأخرى كالتصوير والنحت ؟ •

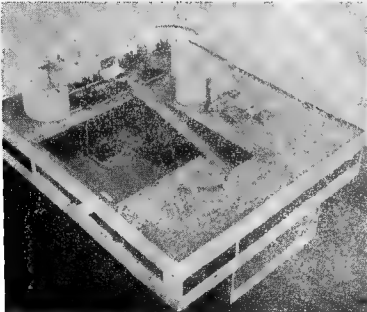
لنذكر أولاً ملاحظاته من قبل ، وهو أن كل الأعمال الفنية ناتجة عن قدر معين من التخطيط • وقد يكون هذا التخطيط وإعياً كما فى كنيسة باتسى ( فالعمارة بوجه عام ، نظراً لوظائفها العملية ، يجب أن تخطط ) أو قد يكون هذا التخطيط تلقائياً كما فى بعض اللوحات الحديثة •

ويمكن أن يكون من أمثلة النوع الثانى لوحة فان جوخ **حقل خرد وشجرة السرو** ( انظر شكل ٢٢٢ ) ؛ إذ يصل المصور الى نوع معين من التكوين التصويرى كنتيجة لآفته الطويلة بأدوات حرفيه ، التى تقوده ألياً الى أن يكون ما سبق أن رآه أو أحي

به • مثل لاعب البيانو الذى حفظ مفتاح نوتته الموسيقية ولا يحتاج بعدئذ الى البحث عن نغمات معينة ، وهكذا يتبع المصور أو المثال ذو التجربة بديهيا أو تلقائيا أسلوبا منظما الى حد ما لأشكال وألوان وملابس استجابة منه لبواعث معينة بصرية كانت او عاطفية •

والمصور ، كالموسيقي ، يتمكن من تجارب معينة تتيح له جمع العناصر المتنوعة معا بطريقة نظامية تعتمد على البديهة جزئيا أو كليا أو على العقل اعتمادا كاملا • وفى أعمال مثل كنيسة بانسى ، تهمتا الطريقة العقلية التى اتبعها المهندس ، والتى اتبعها المثال أو المصور عند تكوينه لعمله الفنى ، أكثر مما تهمتا الاستجابات البديهية أو التلقائية • فالانفعالات البديهية أو التلقائية عند الفنان هى غالبا فى نفس الأهمية أو حتى قد تزيد - تماما مثل الأهمية التى قد تكون بها انفعالات المشاهد ، الا أننا من أجل هذا البحث قد تقتصر على الطرق الذهنية أو العقلية التى نحن بصددتها •

ويمكن الاستفادة كذلك من الطريقة التحليلية التى استخدمت فى مبنى إيطالى من عصر النهضة بتطبيقها على بناء حديث مثل هنزل سسافوى الذى بناه المهندس الشهير لكربوزيه ( شكل ٣١ ) • وهنا ثانية يوجد امتزاج من انتاج العقل بين الأشكال الرأسية والأفقية والدائرية أو الكروية • والكتلة المسطحة الأساسية من البناء هى جزء ينبض بالحياة مربع أصفر فى لون البقر قد رفع على شبكة من الأعمدة الفولاذية فوق أساس بناء مقوس لونه أخضر داكن ، ومنها قد رفع البناء خارجيا على كابولي تسندها محاور إضافية معدنية ، وتكون هذه الكتلة كتلة البناء الأولية الأفقية •



شكل ( ٣١ ) لكربوزيه ( س •  
١ • جانيريه ) نموذج هنزل سسافوى • متحف  
الفن الجديد بنينويروك •

ولقد قسمت كتلتها بالمساحات الطويلة الضيقة للنوافذ التي تنقسم بعلامات منتظمة رأسية ، ولهذه الأخيرة بدورها علاقة بالأشكال الرأسية فى الطابق السفلى للأعمدة السائدة الموضوعة على مسافات موازية للعلاءد التي تقسم النوافذ ، وهى تزود البنى كنتيجة لذلك بمجموعات من مساحات مستطيلة فى الطابق السفلى ، وتتكور هذه المساحات وتنوع بطرق مختلفة بالمستطيلات فى الطابق الرئيسى التى تخلق اتجاهات علوية وسفلية وجانبية .

وتتكون الأشكال الخطية المنحنية فى هذا البناء من الأعمدة الأسطوانية ، ومن المساحة الخضراء المخصصة للخيمة التى تشبه حرف الـ ( ج ) حجره الضيق - أساس الجراج ( ، ومن الشكل الوالى من الريح المنحنى انحناء أنيقا وغير المسقوف ذى اللون الوردى والأزرق ، وهو فوق حجرات الحياة اليومية الرئيسية . وتظهر هذه المساحات المنحنية المختلفة مضادة لاستقامة الجزء الرئيسى المستطيل الذى يمثل كمساحة من سياج قوى ثابت بين المساحة المكشوفة للملعب العلوى ومحل الخيمة من تحته . ومع ذلك فإن لكل من المساحات المنحنية والمستقيمة صفة التماثل الرقيقة الخاصة بالأشكال المنفلتة بواسطة الآلة ، وهى تنقل بعض مشاعر هذا المعملى التى عبر عنها ؛ وهى أنه من الواجب أن يكون المنزل « آلة للمعيشة » .

ومرة أخرى تؤكد طبيعة اتجاه كروبيوزيه الذى يعتمد على العقل ، علاقة المساحة السفلية الخضراء بأوراق الشجر والحشائش ، ولون الجزء الوالى من الريح الوردى والأزرق الذى يشير للون السماء واللون الأصفر الفاتح إلى اللون الأصفر الخاص بالجزء الرئيسى وأغراضه اليومية العملية بشكل جوهري . وهى تؤكد فى نفس الوقت اعتقادها بأن الجماليات أى الصفة الفنية للبناء ، هى بنفس أهمية طابعه العمل .

وكما قمنا بتحليل جزئيات وأجته ذات طابع تقليدى وأخرى حديثة فإنا سوف نفحص عملا تصويريا أقدم وآخر أحدث . وسنجد هنا أيضا - كما هو متوقع - العقل المخطط ألكون الفكر للفنان عندما يعمل ، سنجد على الأقل من تخطيطه الواضح ما يمكننا من متابعة بعض الطريق . ويجب أن يكون حكما فى غياب اللوحة الأصلية الذى يحررنا من كل الصفات المهمة للون والملمس حكما جزئيا . وفيها تضع قيمة الشكل الظاهرة التى تعتمد على الخطوط والكتل وتأثيرات الظل والنور ، إلا أنه يجب أن نتذكر دائما أن هناك ما هو أبعد بكثير بالنسبة لقصة الصورة مما تستطيع أخبارنا به الصور التوضيحية المنفلتة بالأبيض والأسود .

ورغم وجود لوحات أكثر قلما تتفق مع التماثل البسيط القائم على العقل فى كنيسة باتسى ( مثل لوحة جورجيونى علوه كاستيل فوانكو شكل ١٥ ) فإن العناصر المذكورة ليست واضحة هذا الوضوح فى أعمال تقليدية كثيرة أخرى ، وإذا بدلنا قدرا زائدا من الجهد فى فهمها فغالبا ما نجد متممة زائفة تتناسب مع الجهد . فلوحة فيرمير الهولندية التى تنتمى إلى القرن السابع عشر ، والتى تبين الفتاة وابريق الله ( شكل ٣٢ ) ، تعد مثالا للتكوين المجدد تعقيدا تاما ، إلا أننا قد نسأل مع ذلك السؤال الأساسى وهو : ما الذى يجعل هذا العمل متماثلا ؟ فنجد الإجابة المنطقية



على ذلك • وبما أن الموضوع هنا – وهو عملية الإمساك بالأنه والاستعداد لصعب الماد خارج النافذة – ليس يلى أهمية ، فحما أضافت جدية الفنان الى الصورة من عظمة فاننا قد نركز اهتمامنا على العناصر الشكلية فيها •

وكما فعلنا مع البندين السابق بحثهما ، ففى وسعنا أن نفكر فى هذا العمل كمزيج من الأشكال التوازنية الرأسية والأفقية والمستديرة • وتشمل المرأة الشكل الرئيسى المنحنى ، ويمثل الانحناءات الثانوية الأبريق والطاس والوسادة التى عند اليمين • ويتوزن مع هذه الأشكال المنحنية والكروية والأسطوانية الشكل المربع الرئيسى للحجرة نفسها والاستطالة الجانبية ذات الأبعاد الثلاثة للمنضدة مع الصندوق الذى فوقها • وإذا اعتبرنا المرأة مجرد شكل من لون واحد منحنى إزاء الحائط ، فانه يمكننا القول بأنها تقف مضادة لاستطالة النافذة والحريطة وقاعدة الجدار والكرسى الذى على اليمين •

وفعلنا تقوم المرأة بالطبع مقام شكل من لون واحد خال من التفاصيل • وكذلك مقام شكل مستدير فى ارتباطها بالأشكال والأجسام المضادة بواقع ذلك التضاد نفسه وكذلك بالواقع المادى من كونها حقيقة بها • وتلمس إحدى الذراعين النافذة المفتوحة قليلا ، وتلمس الذراع الأخرى الأبريق والطاس ، فى حين تحاذى رقبته مباشرة خريطة الحائط المسطحة على اليمين ، والتى يشير قضيبها إشارة مباشرة الى الفراغ الموجود بين كتفها ورأسها • وهكذا يعمل جسم المرأة كتقوى من محور أو مركز تقوى منه علاقات متنوعة بباقي الحجرة • وتقوم الأذرع باتصالاتها كما تفعل الأجزاء العلوية من جسم المرأة فى حين يمتد الجزء السفلى من جسمها فى مساحات الحجرة •

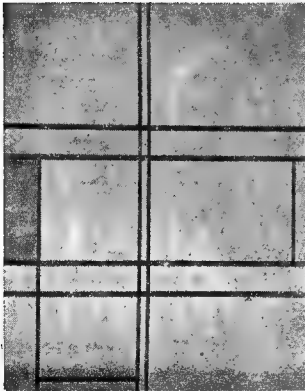
وما هى العناصر الرابطة الأخرى هنا ؟ فالأضواء التى تتدفق من النافذة الى الداخل من أكثرها وضوحا ؛ إذ يرسل زجاجها الأزرق ضوءا على وجه المرأة وعلى غطاء رأسها الأبيض • ثم يمتد الضوء داخل الحجرة مسببا ظلالا تظهر على الجانب الأيمن من المرأة وترى انعكاسات من القماش الأحمر والنحى على السطح الأسفل من الطاس الفضى والأبريق • وكذلك يعكس الجانب الأيمن من الأبريق لونا أزرق من الوسادة التى على اليمين يزيد شعورها بالضوء وكأنه طاقة حيوية هامة داخل هذه الحجرة ، ويسبب ظلالا ويربط بين الأشياء المختلفة بعضها ببعض •

وبنفس الطريقة كما فى معظم أعمال التصوير يكون اللون قوة موحدة والأزرق هو أكثر الألوان وضوحا ؛ إذ يندفع من ألواح الزجاج الى الوجه وغطاء الرأس ، وأخيرا ينعكس على الطاس • وهناك لون أكثر زرقة على رداء المرأة والتضبيب الزجاجى فى أسفل الحريطة ، فى حين يظهر لون أزرق متوسط ومتصل بلون الوسادة ، وفى اللوحة الأصلية أو فى غيرها نجد تكرارات لونية يمكن مقارنتها ومتشابهات ومتنوعات وامتزاجات من لون أو أكثر تساعد على اكساب صفة الوحدة للعمل الفنى ، وبذلك تقضى سر ذكاء المصمم الواعى •

وبالرغم من أننا قد فصلنا بين العناصر المختلفة التى استعملها المصور لأغراض



شكل ( ٣٢ ) جان لوريم : الفتاة وإبريق  
الله • متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك •



شكل ( ٣٣ ) بيه مولديان : تكوين.  
بتصريح من وادزوث أليسيوم ، هارتلسورد  
بكونتيكت •

البحث ، فان هذه العناصر كلها جزء من منطق الفنان فى ملء مساحة الصورة من خلال تكوين حركى لأجسام هندسية مع الضوء وانعكاسات اللون تكويناً محكماً ، ولم نحس بعده أيًا من هذه القوى المركبة لاحتمال قدرتها على خلق قيم رمزية وأخرى بديهية ، ومنحصل الى هذا كمنى زائد مستقل .

وقبل أن ننظر فى الاتجاه الرسمى ، دعنا ندأول تحليلًا ذهنيًا آخر ، يتصل هذه المرة بعمل حديث مثل لوحة موندريان **تكوين** ( شكل ٣٣ ) وكما هو فى عمل لكرابوزيه منزل سافوى . فمتناصر هذه اللوحة هندسية جامدة تكاد تكون ذات طابع آلى ، لتتوازنها نفس النوع المحرك ونفس التماثل . ويعنى هذا أنه بدلا من التكوين البسيط الذى يشبه الميزان الذى فى كنيسة باتسى أو لوحة جيوتو **صوت القديس فرانسيس** ( انظر شكل ١٧٦ ) التى تتوازن اجزاؤها فى احكام ، نجد فى المبلين المعاصرين تكويناً من أجسام متوازنة تختلف حجما وشكلا ، ويوض أحدها الآخر فى حالتى الجذب والشد . فما هو اذن الهيكل الخارجى لبناء صورة مثل **تكوين** ؟ وما الذى يكسبها معنى الوحدة ؟

وما دامت العلاقة بين المساحات ليست واضحة وضوحا مباشراً كما هى فى لوحة فريمر ، فانه يمكننا أن نركز اهتمامنا أولاً على العلاقات الخطية البسيطة ؛ فهى مستطيل تنقسمه مجموعات من الخطوط الى خمسة أقسام عامة ( ثلاثة أقسام رأسية وقسمان أفقيان ) ، مع تنوع فى ثلاثة أقسام منها . ولا يوجد قسم واحد فى هذا العمل له نفس شكل أو مساحة أى قسم آخر ، حتى ان أعيننا لتتحرك عبر اللوحة فى كل من الاتجاهين ، أو الى أعلى من القاع ، أو الى أسفل من القمة ، وتبدو المساحات الواضحة التسطیح متفردة قليلا ، وتخلق أشكالا ممتدة على السطح يمكن ادراكها حسيا .

ويصطبغ هذه الأشكال الممتدة ذات البعدين ، والتى يجاور أحدها الآخر - مساحات ممتدة أى أنها تندفع من الخارج الى الداخل . ويعنى هذا بالتقريب أن هناك تضاربا بين سطح الصورة المستوى ( واسطحابه حركة المجاورة ) وبين الخطوط المنطبعة الى الداخل والأشكال والظلال وعوامل أخرى يقصد بها تكسير هذا التسطیح . ويمكن مشاهدة أبسط مثال لمثل هذا التضارب فى لوحة ليوناردو **العشاء الأخير** حيث تكون الحركة العنيفة للتقارب للمائدة مضادة للتقارب المنيف للخطوط الأخرى نحو المركز . ولقد تأثرت هذه الحركة فى عمل موندريان بواسطة الحركة الحلقية للمساحة الصغيرة الملونة خلف الخطوط السوداء ولقد وضعت هذه الخطوط الأخيرة بدورها فوق المساحات البيضاء الكبيرة . وهذه المساحة - كما هو معترف به - أصغر بكثير من المساحة التى تظهر فى الحركة البعيدة المدى فى صورة فريمر أو صورة ليوناردو . الا أن التركيز على المساحة ، كما فى لوحات حديثة كثيرة ، الذى يحلدها فى شكل صندوق قليل النور ، حيث تلتصق خلفية الصورة بأماميتها ، هو غاية مرغوبة يسعى اليها الفنان . وصوف نرى ذلك كثيرا فيما بعد .

وفى كل من هذين العاملين ( المساحة وامتدادات السطح ) يعنى الفنان بتصميمه ويقود المشاهد الى طريق محدد من قبل . ونفس الشيء حقيقى بالنسبة للتوازن

الذي كان فعلا هنا خلال حركة للمستطيلات الرأسية العنيفة حينما تتعارض مع حركة أفقية عنيفة متكافئة • وكل دفعة في الاتجاه ما تعرضها دفعة مضادة لها متكافئة في الأهمية •

ونحن هنا لا نناقش القيمة المعنوية أو الرمزية لمثل هذه اللوحة ، أو هل لها الحق في الوجود بجانب لوحات أكثر تقليدية - رغم أنها من إنتاج مجتمعنا الصناعي بالقدر الذي يكونه إنتاج بناء منزل سافوي الذي صممه لكربوزيه ، وكل ما يهمنا الآن هو إمكان معالجة العمل من الناحية الفنية • وإذا قدر لنا ذلك فإنه يكون جزئيا نتيجة للأساس العقل الذي قام عليه تكوين العمل الفني •

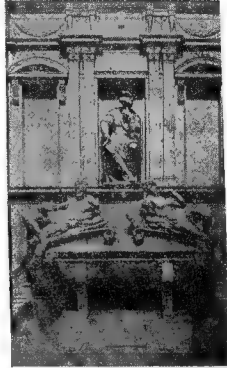
ولا يهتم مونديان بنفس النوع من القيم الماطفية والرمزية أو البديهية التي من أجلها نتجه إلى فنانين مثل ميكال أنجلو وميرانت • بل يهتم مونديان ، مثل الكثيرين جدا من الفنانين الحديثين « بالخبرة بنواحي الشكل » ، مع الاثارة الذهنية والمادية التي تتولد عن الاتزان الخفية ، وعن اللامس والحركات وتكوينات اللون - وبعبارة أخرى - اهتم بالفن لذات الفن أكثر من الاهتمامات الفنية والأدبية •

### الفن كتحجيرة رمزية

الرمز هو إشارة مرئية إلى شيء غير ظاهر يوجه عام - مثل فكرة أوصلة • ويمكن أن يكون مجرد شعار أو إشارة مثل % لترمز إلى النسبة المئوية أو مثل أسد ليرمز إلى الشجاعة • وهذه الاستعاضات الرمزية المعروفة تنبثق عن الاستعمال القائم على العرف وعن العلاقة الذهنية المشتركة والارتباط العام • إلا أنه للرمز في النصر أو في الفن تطورا أكثر حرية • فهو يسمو بالإشارة إلى الأشياء المألوفة متخذا معنى جديدا غضا ، وهو ينشأ أصلا عن ارتباطات شخصية ولريادة تولد في عقل الفنان أو المصور •

ونوع الرمز الذي يقوم على العرف غير منمعلم كلية في الأعمال الفنية ، مثل الهالة التي هي رمز قد ساد استعماله ، وهي سمة مسيحية عامة ، وتظهر في لوحة علواء القبر لرفائيل ( شكل ١٦ ) ، ومثل قوس النصر الذي هو شكل نير القوس تيتوس ( انظر شكل ١٦٤ ) ، فهو يبين شكلا من أشكال البناء كأن منتفرا كذلك في المجتمع الروماني كرمز لانتصار قائد معين أو إمبراطور • ولا يتطلب استخدام هذه الرموز اقداما ذهنيا كبيرا أو بديهة من جانب الفنان ، ولا هي من الصعوبة بحيث يتعسر علينا فهمها • ومن ناحية أخرى ، يتطلب خلق شكل من أشكال التصوير الرمزي شخصية تتميز بالخيال والحس تماما كما يتطلب استجابة أعمق من ناحية المشاهد •

ولنتناول مثلا قبر لودويغو دي هديتشي لميكل أنجلو ، الموجود في كنيسة سان لورنزوفلورنسا ( شكل ٣٤ ) • فهذا القبر ، والقبر الذي يؤازره عند الحائط المقابل له بالكنيسة وهو قبر جوليانودي مديتشي يمثلان بشكل عام المضمون المزدوج لناية مليئة بالنشاط والتأمل • فلورنزو الذي يرمز لحياة التأمل ، هو ابن أخ لورنزو العظيم



شكل ( ٣٤ ) ميكال أنجلو : قبر لورنزو  
فى مدينتى • حجرة القناس القديسه بسان  
لورنزو • فلورنسا بإيطاليا •

ذائع الصيت وهو أقل شهرة منه • والتمثالان العاريان لرجل وامرأة والموجودان على قواعد يمثلان فكرة التغير ، فكرة مرور الزمن أى فكرة الفناء • ويوجد على قبر لورنزو تمثالان للنساء والفجر ، بينما يرمز التمثالان الموجودان على قبر جوليانو الى الليل والنهار • ولقد تجمع هذا القدر من المعلومات مباشرة مما قاله ميكال انجلو نفسه ومما كتبه عنها •

ولكن الشيء الهام فى قبور مدينتى هو أننا قبل أن نعرف الظروف التاريخية التى نفقت خلالها هذه الأعمال ، وبدون أن تزداد معرفتنا عن الحقائق العامة ، نحس بدامة بنوع من الحزن ، بل بنوع من اليأس أمام التفاصيل الضخيمة الصارية وبنوع من التفاهة والعزلة عن الحياة فى تماثيل الدوقين من آل مدينتى • وبالرغم من أنه من المفروض أن يمثل قبر لورنزو الجانب الهادئ أو الساكن من الحياة أو أن يرمز اليه ، فإن قوة تعبير الفنان قد نقلته الى عالم المأساة والعزلة الصارمة • ويرجع هذا جزئيا الى الشخصية الضاعية للفنان نفسه ، تلك الشخصية التى بلغت من العنف حدا يجعلها تصل حتى اليوم الى للمشاهد عبر الزمن والماديات ، ويرجع كذلك الى فهم المثال الذى يتميز بالحس لمأساة عصره ، التى انبثقت منها العمل فى النهاية •

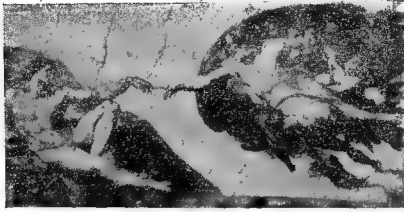
ولا يسعنا القول بأن ميكال انجلو ينقل هذه المشاعر بواسطة الأداة الآلية للرمز

الأدبي المعتاد ، لأن هذه التماثيل التي ترمز إلى المساء والفجر تخص الفنان نفسه ، تماما لأن تصوره للورنزو يختلف عن تصوره للتماثيل الشخصى العادى \* وينفصل احساسنا بالضييق ، وبالتعب الظاهر فى تماثيل المساء ذى المضلات القوية ، وبالشقاء فى التماثيل العظيم الذى يصور الفجر ، على أساس بديهي وذهنى بحت \* ويمكن أن يكون تمثيلنا أبعد من ذلك من الناحية الذهنية كى نفكر فى تماثيل الرجل وكأنه فرد قد قام بعمل شاق وربما يكون مكافأة وفى تماثيل المرأة وكأنها لا تريد مواجهة متاعب اليوم المقبل \* وينضح تماثيل لورنزو نفسه بالكآبة ، وليس فقط بناحية التأمل فى الحياة ، اذ يبدو أن وجهه قد وضع فى الظل عمدا ويبدو عليه تكران نفسى لاشك فيه .

ويمكن أن نستنتج أن الفنان ربما لم يكن سعيدا بموضوعاته من الطريقة التى صور بها لورنزو وجوليانو \* وتعتبر قبور المدينتى عن قيمة تختلف كل الاختلاف عن الناحية الدينية والقوة الروحية التى وجدت فى أعمال ميكال انجلو المبكرة ، كنتيجة لطروف العصر ، وكذلك كنتيجة للشعور الشخصى بالتفاهة التى اعتدى الفنان \* ولقد طرد مواطنو ميكال انجلو الفلورنسيون اسرة المدينتى التى حكمت طويلا من مدينتهم ، أثناء سلب مدينة روما عام ١٥٢٧ \* كما أن الفنان كان قد تمهد منذ بضع سنوات سابقة على ذلك بأن يقوم بعمل قبور المدينتى من أجل البابا كليمنت السابع وهكذا وجد نفسه فى مركز عجيب بينائه تحصينات للمدينة التى هى مسقط رأسه ، والتى أصبحت سريعا محاصرة بقوات البابا ، فى حين أنه يعمل فى نفس الوقت ، فى الخفاء ، فى قبور تخلد ذكري أعضاء اسرة لم يكن يحمل لها أى احترام وقتئذ \* وعندما سقطت فلورنسا عام ١٥٣٠ ، أصبح الذى فروا ( ومن بينهم ميكال انجلو ) طريدى العدالة ، وصودرت ممتلكاتهم \* وعند ما صرح ليكل انجلو أخيرا بأن يعود ، استأنف العمل فى القبور خسوفا من البابا أكثر مما كان احتراما للورنزو وجوليانو ، وهما موضوع القبور \*

وبمعرفتنا لهذا ، قد نشعر الآن عند النظر الى لورنزو شعورا أقوى بنوع التردد الذى أثر فى الدور الفنائ الذى لعبه المدينتى فى تاريخ مدينته ، شعورا بعدم استقرار فى الحركة ، وتجاهل وجهه الذى لا يدل على صاحبه \* وتحت مرافقه الأيسر نرى صندوقا مستطيلا برأس أسد يفتح فيه عند نهايته الضيقة \* ويشير هذا إلى الصندوق المشهور \* فم الأسد \* الذى استعمله أفراد أسرة المدينتى لتسليم الخطابات والشكاوى غير الموقمة كرمز لطغيانهم \*

ويمكننا أن نتعرف كذلك - بطريقة تزيد فى اعتمادها على العقل - وكذلك من طريق البديهة ، على الحزن الرمزي الذى تنطوى عليه التماثيل الأربعة البارزة \* فنحنما كتب أحد معاصري ميكال انجلو شعرا يقرط به تماثيل الليل فى قبر جوليانو ، وصفه بأنه ممثل حياة حتى انه قد يستيقظ عند اللمس ، وقد أجاب الفنان بهذه الأسطر التالية على لسان التماثيل :



شكل ٣٥ : ميكل انجلو : خلق آدم . أحد التفاصيل : يساقف كنيسة سيستين .  
الفاينكان بروما .

« ان لنومى قيمة غالبة ، وأغلى منه ألا أكون غير حجر  
عندما يتسولى الحكم أسمى عميق وعار أسود ،  
فالكسب العظيم هو ألا أسمع ، وألا أحس ،  
اذن لا توقظنى ، وتكلم بصوت خفيض \* » ؛

ومهما تبلغ دراستنا لتمثال عفراء الفجر ، وتمثال الليل الذى يظهر عليه الاعياء  
ومهما نفس وتقدير ونحلل نوع أدائها كما يجب أن نفعل حقاً ، فهما مع ذلك  
تلخيص غير ملموس للروح البشرية . وبما أن المثال كان مسيطراً على الحامة ، كما  
فعل القلائل من قبله وبعده ، فقد استمر ملخصاً فى شكل مرئى ، الحقائق غير المرئية  
رغم قوتها الروحية والتى يرى أن هيئات وأوضاع الجسم الانسانى هى أفضل ما يمكنه  
أن يرمز اليها بها .

ويتشابه الغرض والأثر فى أعمال تصوير هذا الفنان العظيم تشابهاً تاماً .  
وتصادف هذا النوع العظيم من التعبير مرة بعد أخرى فى أجزاء كثيرة من أعماله  
التصويرية على سقف كنيسة سيستين ، بما تحويه من قصة الخلق ذات الطابع  
الشاعرى ، وعن الحرمان من الرحمة والوعد بالخلاص الأخير .

ولأن الفنان قد بدأ بفكرة واضحة تماماً فهو قد أضاف إحساساً قوياً بالشكل ،  
كما أضاف خيلاً خلاقاً أعظم ليكسب مادته معنى جديداً \* . وجزء من هذه الصور  
المقدمة الضخمة التى على السقف يبين خلق آدم ( شكل ٣٥ ) ، ويبين كيف حول  
ميكل انجلو الفكرة الأصلية الى رمز شاعرى من خلال معالجته لوسائل الأداء ومن خلال  
إظهار عقليته النابضة بالحياة .

ولقد قيل فى الانجيل : « ثم شكل السيد الرب الانسان من تراب الأرض ، ونفخ  
من منخاريه نسمة الحياة ، وأصبح الانسان روحاً حياً » . وإذا قمنا بمقارنة تفسير

\* مترجم من كتاب: تشارلز هولرويد « ميكل انجلو بولاروتى » ن . ي . ١٩١١ .



شكل ( ١٣٥ ) لودافو جيبرتي : خلق  
آدم • أسد التفاضيل من أبواب الجنة •  
كنيسة التعميد بكتاتونية فلورنسا ، فلورنسا  
بإيطاليا •

ميكل انجلو لهذه اللحظة بتفسير جيبرتي في عمله المشهور **أبواب الجنة** ( أشكال ١٣٥ ، ٩٠ ، ١٩٠ ) فالتنا نجد أن كلا منهما يتجنب حرفية سرد الانجيل • اذ يظهر جيبرتي الخالق وهو يساعد آدم للقيام على قسميه ، ويقدم ميكل انجلو معالجة للنقطة جديدة كل الجدة •

ومرة أخرى يعرض ميكل انجلو ازدواج الوجود في صورتى الاله المتله بالقوة ، وآدم الذى يتسم بالامتسلاط وهو بذلك يرمز لقوة الاله وعدم أهمية الانسان النسبية • ويشير الفنان كذلك من خلال صورتى الشخصين المتقابلين الى فكرة القوة أمام الضعف والنضج متباينا مع الشباب والمطى متباينا مع الآخذ ، كما هي مشلة في أشكال وأوضاع الأشخاص أنفسهم • وما هو أكثر من أى شىء آخر ، آدم المتكى الذى يجسم القوة الممكنة بينما ينطق شكل الاله الذى يطير بين الملائكة المحيطين به بالقوة الخالقة ، وتكاد اصبعه المستقيمة أن تلمس اصبع آدم المسترخية وتأمرة بالحياة •

وقد أخذ ميكل انجلو ما سبق أن كان مضمونا شاعريا بدرجة كبيرة ، وهي نفخ نسمة الحياة في الانسان وباستخدامه اندفاعات قوية استخدمها فيه عبق ، ومراكز ثقل واتزان وامتدادات ( شكل - المظاهر الفنية ) ، حولها الى رمز ملائم لحيرته الخاصة وللزمن الذى وجد فيه • ولم يرمز جيبرتي الى الفكرة الأصلية بهذه الطريقة الفعالة ، فكانت النتيجة بن أحداث الانجيل الظاهرة في أبوابه قد أصبحت أجزاء لنموذج مزخرف ساهر ، رغم أنها قد منحت ميزات كثيرة بارزة خاصة بها : وهي المأساة الروائية ورشاقة الشكل والأشكال الكلاسيكية اللطيفة والمناظر التى يسكن الاحساس ببعدها الثالث في عمق ، وتأثيرات أخرى •

واحده المصادر البارزة للرمز التلميحى عند المصور أو المثال هو ميدان الأدب :



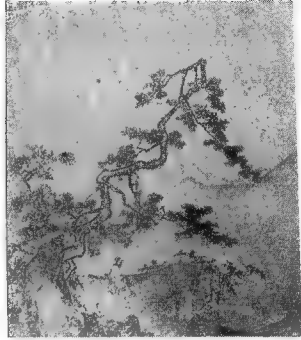
كالانجيل ، وشيكسبير ، وملتسون ، وفوق كل شيء ككلاسيكيات اليونان والرومان القديمة . وهكذا تمكس لوحة « بريامفيرا » أو الوبيع لبوتشلى ( شكل ٣٦ ) مثلها مثل أعمال ميكل انجلو صفة معاصرة ، بل شخصيته قد عبر عنها بمساعدة مراجع أدبية . ولقد عبر هنا عن فصل الربيع وهو الفترة التى تمتلئ فيها الأرض بالأزهار وفترة بهجة النمو والميلاد والحب ، بلوحة ذات حزن شاعرى الذى هو مزاجها الرئيس . وهذا المزاج هو نتيجة لشخصية الفنان ولاحتياجاته الخاصة وتثقله .

وعمل بوتشلى مشتق فى أول الأمر من الإشارة الى الشاعر الرومانى هوراس الذى وصف « ربات الفضائل الثلاث » وهن يرقصن أمام الاله الشاب ميركورى (الى اليسار) . ولوكريتيوس الذى تحدث عن وصول الربيع تتقدمه فلورا ربة الزهر ، وهى تشر براعم الأزهار أمام ربة الربيع ( وبين شفتيها زهرة ) والتى يدفنها الى الأمام روح الرياح ( الى اليمين ) . وقفت ربة الحب وسط اللوحة ورأسها مائل الى اليسار ، وتحولها تدور معظم الحركة بدون وعى فعال منها . وهى تلبو حالة منصرفة الذهن ، مثل ميركورى الشاب الذى يصوب كيوييد نحوه من فوق الرموس سهما من سهام الحب ، والذى من أمامه ترقص « الربات » ، وكل ذلك بدون أى تأثير فيه . وهكذا يتحول رمز الربيع الذى كنا نتوقعه مليئا بالبهجة ، الى رمز للكتابة . وتمثل فينوس هنا سيمونيتا الشابة الجميلة وهى متزوجة بأحد أفراد أسرة فسبوتشى ( نفس الأميرة التى أنتجت أميرجو فسبوتشى ) فى حين يكون ميركورى فى الحقيقة هو جوليانو دى مديتشى السبى الحظ ، الذى كان مغرما بهذه السيدة ، وقد وقع ضحية طمعة خنجر فى مؤامرة باتسى الشهيرة بعد موتها المبكر .



شكل (٣٦) ساندرو بوتشلى : الوبيع ، متحف أوليفيزى ، لاورنسا بإيطاليا .

شكل ( ٣٧ ) مايوان ( منسوبة إليه ) :  
حكيم تحت شجرة صنوبر • متحف  
التروبوليتان للفن •



وعندما رسم الفنان هذه الصورة لأسرة المديتشى ، كان يحتفظ بهذه الحقائق فى ذهنه تماما مثلما كان فى ذهن ميكل انجلو أوجه أخرى لتأريخ لاحق لتلك الأسرة • ولقد خلق بوتشلى بطريقته الخاصة الشعاعية التى تتميز بنس ، رمزا لعقم حب جوليانو وسيمونيتا فيسبوتشى . ولقد صوره فى حنين وعلى صفات دنيوية كانت هى الطابع المميز لكل من فنه ونهاية عصر النهضة المبكر • ولقد وصف لورنزو العظيم - وهو فرد آخر من أسرة المديتشى هذا الشعور فى إحدى أغانيه :

ما أجمل الشباب ، وما أسرع ما يولى دائما !  
من يود أن يفرح ، دعه يفعل ؛ إذ غدا ، من يدرى ••

• لا يمكن للتعبير عن الصلة الرمزية بين الإنسان والعالم الذى يعيش فيه أن يكون فى شكل أحسن مما هو فى مجال فن المناظر الطبيعية ، مادامت الطبيعة نفسها رمزا بالغ الوضوح لذلك العالم • دعنا نقارن ونقابل بين مثال شرقى وآخر غربى لفن المناظر الطبيعية ، فكل منهما يصور بطريقته الخاصة اختلافًا فى الاتجاه ، ويقدم دلائل رمزية هامة على سلوك الإنسان نحو الحياة ، كان مايوان الفنان الصينى من القرن الثالث عشر هو الذى ابتكر لوحة حكيم تحت شجرة صنوبر - هذا العمل التصويرى - وأعمال كثيرة من هذا النوع منفذ بالمعبر على الحرير • وبما أنها شرقية من حيث الطابع فإننا قد نلاحظ الحسامة ( المادة المستعملة ) أو طريقة التصوير ، التى لا تعتمد على الرسوم السريعة ، ولكن بالأحرى على فترات تأمل طويلة للوصول الى أن تتحد الذات

بمنظر معين • ويعتمد تنفيذ الصورة السريع على هذا الشعور بالذاتية وعلى طريقة أداء متطورة تطوراً رقيقاً •

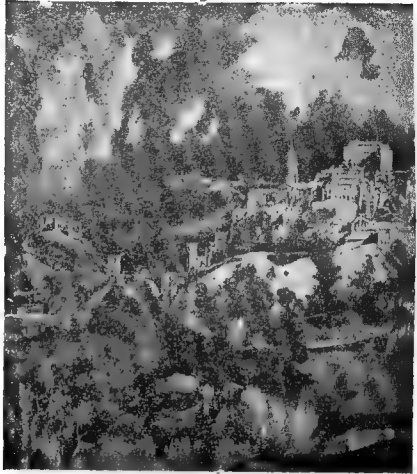
وتتكون اللوحة ، مثلها مثل الكثير من المناظر الطبيعية الصينية ، من جبال وأنهار قدر للإنسان ألا يسيطر عليها لأغراض الخاصة ، ولا أن يستخدمها — كما فى أسلوب الرومانتيكيين الحديثين — كوسيلة للتعبير عن ذاته وعن أهميته • وفى نظام « زن » البوذى الذى يعبر عنه هذا الفن تعبيراً منطقياً ، يكون الإنسان مجرد ظاهرة من ظواهر الطبيعة تتكافأ معها فى الأهمية • وهو يقوم بالسعى نحو معرفة وثيقة بهذه الطبيعة التى يحقق فيها ذاته دائماً ، والتى تمنحه هدوءاً فلسفياً وسلاماً • فالطبيعة خيرة ويستطيع الإنسان أن يذلل الحير بمحاولته جعل هذا التحقيق تاماً بقدر الإمكان •

والشخص الضئيل فى الحجم فى هذه الصورة هو فيلسوف نموذجى جالس أمام منظر دائرى معبر ، ومستغرقاً فى تأمل معناه ، وقد يتجه فى صور أخرى أشخاص قليلون فى حجم ضئيل عبر نهر فى قارب عند قواعد جبال كالأبراج أو قد يسير مسافراً وحيداً • إلا أنه يرمز لتفاحة الإنسان بالنسبة إلى الطبيعة بأن يحاول المحصور الشاعر بأن يدع نفسه تتوه فى رحابة المنظر وبهجم الإنسان الضئيل : الذى هو الفيلسوف أو الشاعر أو المتصور أو المسافر •

ومع ذلك ، فإنه من الخطأ أن نظن بأن البواعث على رسم المناظر الطبيعية الصينية التى تنتمى إلى هذا العصر أو إلى غيره من المهود تحكى قصة واحدة ، أو أنها ترمز إلى نفس المراحل • وفى الحقيقة أنها تفسير كلها إلى اتحاد ذاتية الإنسان مع الطبيعة ، وكذل كلها على الأهمية العظيمة المتصلة بعملية التأمل فى هذا الشكل من الفلسفة الدينية • ولكن بينما ينقل مايوان هدوء منظر لصباح مبكر وللضباب المتصاعد من النهر ، تترك أعمال تصوير أخرى إحساساً بوحشة المساء ، وهدوء الشتاء ، أو ظاهرة طبيعية أخرى تكون قد استغرقت الفنان •

وبينما يرجع فن المناظر الطبيعية فى الصين إلى القرن العاشر الميلادى على الأقل ، إذ هو فى العالم الغربى يرجع إلى نفس الوقت الذى تطور فيه مثل الإنسان الأعلى ، الذى بدأ فى القرن الرابع عشر مع عصر النهضة • ولقد رأى هذا المثل الأعلى الإنسان كمقياس لكل الأشياء ، وبذلك أصبح الإنسان — أكثر من الطبيعة — هو المنصر للسيطر وهو وسيلة النقل الواضحة للتعبير عن المواقف • وليس من الضروري أن نعى بذلك أن هذه الطريقة فى الرمز إلى المواقف أقل قيمة من الطريقة التى يتبعها أساطين الفن الصينيون ، أنها مختلفة عنها فقط •

ولوحة الجريكو المشهورة *منظر كتوليفو* ( شكل ٣٨ ) تجاوبنا بمنظر طبيعي يناقش اتجاهه اتجاه العمل الصينى تماماً • وفيها يقيم الفنان من خلال تحريف الشكل واللون والمساحة إحساساً بالاضطراب عند المشاهد ، مرادفاً للتعبئة التى يشعر بها الفنان نفسه أو للتعبئة التى يشعر بأن رسالته هي أن ينقلها • وبينما يعرف الفنان الصينى أو يطمح المظهر الخارجى للأشياء لمصلحة اللون حتى يكون رقيقاً



شكل (٣٨) الجريكو : منظر توليدو •  
متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك •

رقة معينة ، أو لمصلحة التصميم حتى تكون خطوطه رشيقة — ملخصا للطبيعة أكثر مما يصورها — فان للصور الاسباني يغير الحقيقة ليؤكد مشاعره العنيفة الخاصة •

ولقد بدل في مظهر مدينة توليدو بقدر الامكان للوصول الى تلك الغاية ، اذ اعيد توزيع المباني بطريقة ذات زوايا حادة ، وتحولت ألوان المنظر الطبيعي من ألوان خضراء محسدة بخطوط حادة الى اخضر رمادي واصفر واخضر يميل الى الزرقة ، وتحولت السماء من لونها الطبيعي الأزرق اليراق الى رمادي في لون الفولاذ يحمل درجات من لون يميل للخضرة • وتصبح المساحة أخيرا مزدحمة ازدحاما شديدا بما تحتويه متجها الى أعلى أكثر منه الى أسفل وموازيا لامتدادات الألوان والأشكال •

ولقد ابرز الجريكو مدينة توليدو — وهي أكثر بقعة مشمسة في قلب اسبانيا — وكأنها موطن للبؤس • فهي تعكس التهاوسة والإجهاد وسقم هذه الفترة التي اتسمت



شكل ( ٣٩ ) ليرنست فان جوخ : مقهى  
ليل \* من مجموعة مستيفن س \* كلارك  
نيويورك \*

ليها المحاكم الدينية والنزاع الروحي عندما أعيد تنظيم الكنيسة فى القرن السابع عشر المبكر لمحاربة المذهب البروتستانتى \* ولهذا لا يكون من المبالغة أن ننظر الى هذا العمل كرمز لمشاعر الفنان وللصراع الذى عاش فيه \* ويجب فى نفس الوقت أن نلاحظ الفرق فى الاتجاه بين فنانين مثل الجريكو وفان جوخ ، أو حتى بين أشخاص أكثر رقة مثل كوستابل ( أنظر الأشكال ٣٨ ، ٢٢٢ ، ١٠٧ ) وبين المصورين الصينيين كما يمثلهم مايون ، إذ يهتم الفنان الغربى الذى يصور المناظر الطبيعية اهتماماً بالغا بنفسه ومشاعره ، راغباً فى أن يبقى بعيداً - كما هو فى الواقع - ليتأمل شغفه الخاص أو نشوته ، أو أى انفعال آخر مهما يكن \*

وتوجد تحريفات الشكل الرمزية واللون والمساحة فى لوحات فان جوخ كذلك ، إذ تبين لوحته مقهى ليلي ( شكل ٣٩ ) والمعروفة كذلك باسم مقهى فى بلدة أول نموذجاً لقهوة إقليمية من الدرجة الثالثة فى وقت متأخر من الليل ، بها حفنة من الناس فقط ليس لديهم مكان آخر يأتون اليه ويمضون ساعات الوحدة فى هذه القهوة \* ويفصل الأشخاص بعضهم عن بعض ومن خلفهم اللون البنفسجى الذى يدعو الى الكتابة والألوان الحمراء والخضراء المخيفة التى تتمازج مع بعضها البعض كما كان يفعل الفنان وما حوله من تماسك \*

وفى الركن العلوى فى الشمال يجلس رجل وامرأة - هما ومع ذلك متباعدين - فى حين ينام بجوارهما رجل غير مرئى رأسه على المنضدة ، مثل الشخصين المزولين



شكل ( ٤٠ ) ماكس بكمان : الرحيل • من مجموعة متحف الفن الحديث بنيويورك •

الى اليمين بمائدتهما التى استخدماها فراشا • وبشمن مشروب وأحد يستطيع المرء أن يقضى الليل فى هذه البقعة ، التى هى - على حد قول فان جوخ نفسه - من نوع المكان الذى يصاب فيه الإنسان بالجنون أو حتى يرتكب فيه جريمة القتل • ويقف الشخص القائم على هذا المكان وهو الساقى ذو المعطف الأبيض ، بجوار مائدة البلياردو ذات اللون الأخضر الكالكى والتى تشبه النعش فى مواجهة المشاهد للصورة بنفس الهيئة التى لا تحمل أى معنى ، رمزاً الى تفاهة الوجود ، مثلما يفعل الزوجان الموجودان على اليسار • ويوجد كل شخص فى عزلة بالرغم من أن الأشخاص جميعاً موجودون تحت سقف واحد وفى لحظة واحدة ، ويحمل كل شخص فى روحه وعلى وجهه وصمات الإنسان الحديث وهى على حد تعبير فان جوخ « التعبير الحزين الخاص بعصرنا » •

والنوع يشقاه العالم ، الذى يرى بطريقة رمزية فى عمل الجريكو وفان جوخ ، يظهر فى عمل مصور معاصر مشهور هو ماكس بكمان الألماني ، إذ يمكن اعتبار لوحته **الرحيل** ( شكل ٤٠ ) كناية عن انفصالات الإنسان الحديث بالنسبة الى تصف فكرة الحزب الواحد ، الا انها كذلك تعبير بكمان الرمزى عن أنفاله الشخصى الخاص بالنسبة الى التعسف الذى جابهه فى ألمانيا النازية • ولقد صورت عام ١٩٣٧ قبل أن يهرب المصور وزوجته الى هولندا مباشرة ، وتمالج الصورة الثلاثية ذات الحجم الكبير ( صورة ذات أقسام ثلاثة ) مناظر التعذيب ومنظراً يعبر عن التحرر الروحى • وليست هذه الصورة أيضاً اختيارياً ، ولكنها على الأوضح اختيار متعمد لتفاصيل واللون وأشكال تؤكد فزع المصور مما قد شاهده فعلاً من شأن أمته •

وصورت فى كل من جناحي الصورة الأيمن واليسر طرق التعذيب الجسماني

والعقل الذى فرضته للأنثى الهتلرية • فالرجل الذى يقف فى برميل الماء والأيدى المبتورة والمرأة التى هى على وشك أن تقتل بالفأس ، كلها تدل على ذلك الجانب من الانصطاط • وعلى المبنى شخص صغير الحجم مجعد الوجه جاف يقرع طبل الحرب يثمل دعابة دكتور جوبلز ، فى حين يشير رجل الجيش وقد عصبت عيناه إلى الطاعة الصمياء وإلى تعاون الجيش الألمانى ( والسمة التى تحت ذراعها هى رمز دائم للجنس فى تصوير القرن العشرين ، وقد يزد القسارىء نفسه بالمعنى الذى يراه لها ) • ومن الصعب تفسير الرجل والمرأة الموثقين معا فى وضع معكوس فى الحال ، ولكن يبدو أنهما متحدان فى ألم شديد على هذا الوضع الأخرى ، وربما كانا الرجل الأرى الذى تزوج بامرأة غير آرية فى تلك الفترة •

ومن التصديب والقتل والبتر الموجود كله فى هاتين اللوحتين الجانبيتين يساحتهما الممتدتين الملوحتين بالجلبية ، نخرج إلى اللوحة الوسطى بلونها الأزرق الصافى ، وبخلفيتها ذات المدى البعيد ؛ إذ فيها يقف أشخاص وسط قارب يقومسون بالرحيل والملك هو الفنان نفسه والشخص المقنع إلى اليسار هو المستقبل المبهم ، بينما تمثل المرأة وقد حملت الطفل ، الأمل ولما حياة جديدة يشعر الفنان بأنه متجه إليها • ويختلف الفنان الحديث فى العناصر الرمزية التى يستخدمها عن أى فنان تقليدى بأنه يحاول بكل ما فى اتجاهه من فردية أن يجعل غير المرنى مرئيا وهو فى هذا المزاج يتركنا وقد حركتنا انفعالات عميقة • وهكذا يحقق ذاتيته فى وظيفة الفن الأساسية فى جميع الأوقات •

## الفن والحقيقة

إن إحدى الوظائف الرئيسية لكثير من الأعمال الفنية هى مسرح الحقيقة ، أو الارتقاء بالمعنى ؛ إذ ينتقى كل عمل مظهرا معينا للوجود ويركز اهتماما عليه بكل قوة ممكنة • وقد يركز العمل الاهتمام على صفة واحدة من صفات الشيء المبين - على لونه الأحمر ، على استدارته وصلابته ، أو على الصفة العامة للشيء ومعناه ، أو اللحظة التى كان فيها •

ويمكن القيام بالمسرح ، أو بتركيز الاهتمام بواسطة لقاء الضوء على شيء معين كما فى لوحة روبنز التزول من الصليب ( شكل ١٧ ) وفى لوحة جويو اعليدم هوافنى مغرود ( شكل ٢٠ ) ، أو بواسطة تضاد تأثيرات الضوء والظلام كما فى لوحة دوميه امرأة غسالة ( شكل ٩ ) ويمكن بلوغ الارتقاء بالواقع أو تشديد المعنى كذلك بواسطة حذف التفاصيل وبذلك يتركز الاهتمام على ضخامة الحجم أو على أية صفة أخرى لشكل معين ، كما فى لوحة دوميه • والحجم حيلة أخرى لتركيز الاهتمام ، إما بواسطة التضاد بين الأشخاص الذين يرتبطهم تكوين واحد كما فى لوحة واتوجيل للهرج ( شكل ٣ ) ولوحة دوميه ، وإما بواسطة تضاد الأشخاص ومساحة الصورة نفسها كما فى لوحة فريمر الفتاة وإيريك الكه ( شكل ٣٢ ) • وينفس الأسلوب تزييد القوة الدائمة للوجهة من الاهتمام البصرى والماعنى كما فى القوس المنحرف الذى يكونه

شخص المسيح في صورة روبنز وأعلى جزء هرمي في صورة جيريكو ( شكل ٢ )  
والجنب الداخلي العنيف في لوحة ليوناردو العشاء الأخير ( شكل ٩٩ ) •

هذه الحيل التي تهدف الى التركيز والتي تجعل من مظاهر الحقيقة شيئا دراميا  
غالبا ما تفر ما يسمى « حقائق » الطبيعة ، كتشريف اللون والمساحة والنسبة والملمس  
او كإعادة تنظيم علاقة كل منها بالآخر كما يتطلبه الصديق الفني الجديد • وفي مثل  
هذه الأعمال التي تصور الأشياء مثلما قمنا بفحصه لتونا يرتقي بما يحتاج الى الارتقاء  
ويهل ما يحتاج الى أن يكون ثانويا •

وليس من السهل في الأعمال التي لا تصور الأشياء مثل أعمال موندريان ( شكل  
٣٣ ) أو أعمال كاندينسكي ( شكل ١٠٩ ) ادراك هذا الارتقاء في المعنى ادراكا حسيا ،  
الا أنه مع ذلك موجود • ولا يبدو أن أي من هذه الأعمال له أساس مسا نالقه من  
حقيقة ، ولكنها مع ذلك انفعالات صادرة عن كائنات بشرية تجاه حالة معينة بصرية  
أو عاطفية • ولقد بولغ في كل من هذه الانفعالات بالطريقة التي تخصها حتى تنقل  
إحاسيس معينة • وفي عمل موندريان ، رأى الفنان خطا خارجيا وحسما أثارا اهتمامه ،  
فقام باختصارهما الى أشكال هندسية بسيطة ، وكان هذا الاختصار هو أسلوب  
الفنان • ولوحة كاندينسكي من جهة أخرى هي نتيجة لما شعر به الفنان في لحظة معينة  
كشعور بالانزلة أو شعور بالارتقاء تنقله نحو الخارج الحركة الشديدة الوضوح للأشكال  
ذات الزوايا وحركة الألوان التي يصل كل منها الى أعلى درجاته وهي تتفجر خارج  
سطح الصورة • ولدينا في هذا العمل مجموعة متتالية من الأشكال والألوان ذات  
الطابع الخيالي المحض قد جمعت معا في علاقة محكمة هدفها إقامة مزاج معين •

ومهما يكن الطريق الذي نتخذه الى العمل الفني من بين الأعمال الكثيرة التي  
أشرنا إليها في هذا الفصل — سواء عالجنا الأشكال التصويرية الخاصة بالفن التقليدي  
أو التكوينات اللاصوربية المصممة بالطرز الأقرب الى عصرنا الحاضر — فاننا نعلم دائما  
أن العمل الفني هو العامل على خلق حقيقة جديدة أشد إثارة •



المجلد الثاني  
طريق الأداء المتنوعة في الفن



## ٣٣ الرسوم : طرقها ومعانيها

يجدر بنا أن نعود الآن إلى الوسائل التي يمكن بها أن تتم عملية تنفيذ الأنواع المختلفة من العمل الفني . وسنقدم في الفصول التالية طرق التنفيذ لكل نوع من أنواع الفن تقديمًا مبسطًا ، مراعين المميزات والإمكانات الخاصة بكل طريقة وتاريخها . وسيمكننا ذلك من فهم المشكلات الطبيعية الحقيقية ومدى استيعابنا لما يفكر فيه الفنان وما يجب أن يعرفه قبل أن يقوم بعملية الخلق الفني .

نبدأ أولاً بعملية الرسم . مادام اتقانها يعتبر أساساً لأعمال فنية كثيرة إن لم يكن أساساً للطرق التنفيذية الأخرى كذلك - فالرسوم عبارة عن وسائل إيضاحية منظورة لما يفكر فيه الفنان وما يقوم بتخطيطه في كل ميادين الخلق التشكيل . وإن ذلك لا يؤثر في أهميتها ووظيفتها الفنية كما سنرى فيما بعد .

ويمكن تصنيف الرسوم إلى ثلاثة أنواع :

أولاً - الرسوم البسيطة وهي : عبارة عن ملاحظات سجلت لشئ معين أو خاطر أو حالة لها أهمية في لحظة معينة .

ثانياً - الرسوم التي تؤخذ على أنها عمل فني في حد ذاته .

ثالثاً - وأخيراً الرسومات التحضيرية لبعض أعمال التصوير والنحت أو أعمال فنية أخرى .

### الرسم كدلالة

الرسم في المرحلة الأولى عبارة عن عمل تخطيطي كروكي لشئ تمت رؤيته في لحظة معينة ، وبترتيب عارض كالسحب ، أو الناس ، أو التكوينات الأخرى التي تجلب النظر . فنعلمنا يتجول الفنان في المدينة ، أو يركب القطار ، أو يشاهد مسرحية ، فسوف يجد نفسه محاطاً بعدة أوضاع وتأثيرات جذيرة بالتسجيل . وعن طريق هذه الملاحظات والتخطيطات ، الكروكيات ، والتعبيرات الخطية المختصرة السريعة يستطيع الفنان أن يجسم أي عمل فني متكامل إذا أراد . كما أنها يمكن أن تكون وسيلة للتمرين أو التبسيلية أو كنوع من التعبير الذاتي .



شكل ( ٤٧ ) هنري ماتيس  
الرائع الأسمر ( الحبيب الشيباني ) متحف  
اللي - البلي بفلورنسا .



شكل ( ٤٨ ) ج . ب . آ . د . آ . ب .  
نيكولو باجانيشي . متحف اللوفر ، باريس .

## الرسم كعمل متكامل

أما النوع الثاني من الرسم فهو عبارة عن عمل منته قائم بذاته ، إنه صورة متكاملة وليس مجرد رسم تخطيطي « كروكي » لموضوع ما ، وغالباً يكون رسماً لوجه شخص ( portrait ) كالأعمال التي قام بها هولباين ، وديجا ، وأنجر . وهو ما تشاهده في الصورة النصفية ( portrait ) التي رسمها أنجر لنيكولو باجانيشي في ريعان شبابه ( شكل ٤٨ ) حيث أوضع فيها الرسم النهائي في حالة متكاملة دون إشارة إلى صورة أخرى . لقد قام كل من أنجر وديجا بعمل مجموعة كاملة من الرسوم النصفية . وتمثل هذه الصور حالات واضحة كاملة حيث لم يكن في نية الفنان أن يحقق أكثر من ذلك ، ولكننا في بعض الرسوم الأخرى نجد أنها إما أن تأخذ كيانها على أنها أعمال فنية وإما كقواعد لتطورات فنية تأتي فيما بعد . وتعتبر لوحة **الرائع الأسمر** ( شكل ٤٧ ) التي رسمها لوتريك نموذجاً لدراسة الحركة اللولبية التي أثارت فضول المصور ، وهنا نجد أن الحركة التأثيرية في الرقصة التقليدية لها طابع الجدية . ويقف الراقص بين الشاب الرقيق ذي التعبير الحاد حاملاً آلة الموسيقى وبين ذلك الخادم الضخم الكسول الذي يقف في الجانب الآخر ، فهذه الصورة لا يمكن أن تكون غير عمل فني ، إنه عمل متكامل مثل رسومات أنجر التي تناسب جسمالاتا تغصمها خطوطها . أنها قد شكلت دون تحضير سابق ، وهي تأثيرية إلى حد يجعلنا نفكر في إخراجها حقراً باليتوجراف أو تصويراً ملوناً رغم أنها لم تستخدم كذلك من قبل .

## الرسم كدراسة

أما النوع الثالث من الرسم فهو الذى تستخدم فيه الكروكيات كدراسات لبعض الموضوعات أو البحوث تتم فى النهاية كعمل من أعمال التصوير أو النحت أو فن العمارة ، أو تستخدم فيها الكروكيات كوسيلة لحل مشكلة معينة بالنسبة للحركة ، أو فى القماش المتدلى ، أو فى الشكل ، أو فى العاطفة .

ويبين لنا أحد الكروكيات التى قام بها ميكيل انجلو بالطباشير الأحمر نوع تفكيره فيما يختص بشكل مرسوم يمثل العرافة الليبية فى أعمال الفريسيك التى رسمها لكنيسة سيستين ( شكل ٤٣ ) \* ويصور هذا النوع من الرسم إحدى ملاحظات الشاعر الألماني جوته الشهيرة ، وتعتبر هذه الرسوم ذات قيمة فنية عظيمة ، لا لأنها تبين فى صفاتها اتجاه الفنان الذهنى فحسب ، بل لأنها توفىء أمامنا فى الحال طبيعة عقليته عند عملية الخلق الفنى .. ومن هنا نستطيع أن ندرك عقلية الفنان فى لحظة تصوير ذلك الجسم الفارغ الضخم المتلء قوة وحيوية ، كما نستطيع أن نتتبع الخطوات العديدة التى اتخذها لكل هذه المشكلات المتمثلة فى رسم الجسم وحركاته ( شكل ٤٣ أ ) \*



شكل ( ٤٣ أ ) ميكيل انجلو : العرافة  
الليبية . أحد التفاصيل من سقف كنيسة  
سيستين ، بالفاتيكان ، روما \*



شكل ( ٤٣ ) ميكيل انجلو : دراسات  
للعرافة الليبية ( طباشير أحمر ) \* متحف  
الغروبليان للفن ببيرويرد \*



أما في فن التصوير ، فإننا نجد أن معظم الصور وخصوصا القديم منها قد اعتمد الى حد ما ، اما على الرسم الكروكي واما على رسوم هزلية متكاملة مثقفة . وتعتبر الصورة التي رسمها المصور هالز ( شكل ١٢ ) تسجيلا تلقائيا سريعا للحالة التي كان متاثرا بها الفذّن حيث لم يستخدم فيها الرسوم التحضيرية في تكوينها ، ولم يعثر على أي نوع من الدراسات لهذا الموضوع . وبنفس البساطة التي في الأسلوب ، نجد أن الصور التي أتبع فيها المنهج التائيري لعام ١٨٧٠ - وخصوصا أعمال مصوري المناظر الطبيعية أمثال مونيه وبيسارو ( شكل ١١ ) وسيسلي - لم يحتاجوا الى رسوم تحضيرية عند تنفيذها . وكان الغرض من هذه الأعمال الفنية هو خلق نوع من الجو الطبيعي المباشر . ومن ناحية أخرى نجد أن أعمال ديغا ولوتريك مبنية على التخطيط الأساسي في محاولتهما حيث كانت الى حد ما محاولات تقليدية قديمة .

وقد لا يتبع في الرسم التجهيزي الطريقة القديمة بالنسبة للتصوير حيث أن معظم الأعمال الفنية التي تمت في عصرنا هذا قد نفلت بأكثر من كروكي أو رسم قبل البدء في العمل الحقيقي . ونظرة الى الصورة التي رسمها سورات على الطور الكبير يوم الأحد بعد الظهر (Sunday Afternoon on La Grand Jatte) الناجدة بمهمه الفن بشيكاغو برسمها وكروكياتها المتصددة بالألوان المائية والزيتية ، ثم لوحة بيكاسو المسماة (Guernica) الحروب ( شكل ٢٣٤ ) نجد أن التطور في الاتجاه الحديث



شكل ( ٢٣٥ ) ليوناردو دالينشي : رسم  
سريع للطرء والطفل والقديسة آن . أكاديمية  
الفنون الملكية بلندن .

ملء بكثير من الرسومات التي عملت على أنها كروكيات لأعمال فنية نهائية سواء أكان في أعمال التصوير أو النحت . وبالسبب للاتجاه التلقائي التعبيري المبهر المعاصر ( حيث يكون التعبير باليدوية دون أشياء مقررة ) ( انظر شكل ١٢٦ ) يقوم الفنان برسم لوحاته دون تخطيط مسبق . وفي مثل هذه الطريقة غير المنظمة يتم توزيعها عن التخطيط الأولي . وفي استطاعتنا كذلك أن نقول بأن المثال المعاصر لا يزال يقوم بتخطيط عمله الفني إلى حد ما بالاستعانة بالرسومات ، ولو أن وجود بعض المؤثرات العرضية والتلقائية هنا قد تجعل الرسم في مرتبة ثانوية من حيث الأهمية .

ويعبر مثالو « التكوين الحر » أيضا عن الفكرة بعمل كروكي بسيط قد يتبع إلى حد ما في العمل النهائي . ويجب علينا أن نراعى أنه لا يوجد قانون ما يجبر الفنان على أن يرتبط بعمل أي تخطيط ، وخصوصا إذا كان ذلك التخطيط لا يبنى أحدا غيره . ومع ذلك فهناك اختلاف بين الصورة التي رسمها ليوناردو **العذراء والطفل والقديسة آن** ( شكل ٤٥ ) وبين الصورة المتكاملة الموجودة في متحف اللوفر ( شكل ٤٦ ) ، فقد عالج المصور مشكلة جوهريّة ليبرز رسما على جانب عظيم من الروعة ، إلا أنه غير رأيه أخيرا في بعض التفاصيل التي لم تكن في حاجة إلى التهذيب ، ونظرا لهذه المحاولات العديدة في هذه اللوحة فقد نتج عنها تأثير محدود لما فقدته من حيوية كانت لديها أصلا .

وقد ندرك ذلك في المصور القديمة عندما كان الزام الفنان بواسطة عميله الزاما



شكل ( ٤٦ ) ليوناردو دافينشي : العذراء والطفل والقديسة آن • متحف اللوفر ، باريس .



مباشرا • فإن انحراف الفنان عن نقل الكروكي النهائي الذى رضى به العميل يعتبر عملا خطيرا • أما اليوم فقد أصبح الفنان مستقلا يشعر بالحرية المطلقة فى تغيير خطته كلما استمر فى عمله الفنى •

وبالرغم من هذه الحالات النادرة فاننا نستطيع أن نفترض أن الرسم بالنسبة للثقافات الغربية القديمة يعتبر أساسا ضروريا للإنتاج الكامل ، بصرف النظر عن الحامات المستخدمة فى الرسم • ونحن نعلم على أى حال أن الفنان الشرقى لا يقوم بعمله سواء عن طريق الخبرة الحسية لقطعة المشغولات أو عن طريق الخبرة المكتسبة من المراسيات الحديثة - بل انه يؤدى عمله عن طريق المعرفة الشخصية للشيء أو الشخص أو المنظر لتمكينه بعد فترة طويلة من التمتع فى نوعها وجوهرها - من أن يضع فى أسلوب سريع عناصر شكلها الأساسى فى إطار رمزى موجز ( صورة رمزية ) •

### الاستخدامات المعبرة للخط

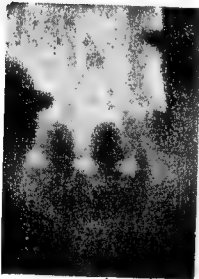
عملية الرسم ، مثل الطباعة تماما ( انظر الباب السابع ) ، تجتذب المشاهد إليها • ونظرا لأن معظم الرسوم تتشابه ، فلا بد أن يكون تأثيرها مجرد خط فقط • وبهذا الخط وحده يستطيع الفنان أن يعبر عن الحجم لجسم الإنسان أو مقياس القماش الذى يغطي ذلك الجسم أو التعبير عن الطبيعة أو أى شيء آخر • ويشير القماش المثنى الرقيق الذى رسمه أنجر فى أكام عازف الكمان إلى الحامة السمكية كما يصر أيضا الخط السميك قليلا فى ملابس الراقص الأسمر الذى رسمه لوتريك ، عن قوة الضلالت انتهى تخفيها الملابس ، فى حين تمطينا تلك الحركة القوية فى ذقن العرافة التى رسمها ميكيل انجلو الإحساس بحيوية البشرة • ولعمل الظل فى الصورة ، يضع المصور خطوطا متقاربة متوازية ( انظر الوجه الموجود فى الجهة اليسرى فى لوحة ميكيل انجلو ) أو يجعل هذه الخطوط أكثر تلاصقا كما نشاهد فى جسم العرافة ، أو يجعل خطوط الظل أكثر كثافة من الخطوط الأخرى كما هو واضح فى صورة أوروزكو فى أرجل الرجل الطائر كما نرى أيضا فى الرسم الذى سبق ذكره أنه من الممكن الحصول على تأثير الظل باستخدام مادة الفحم ( أو القلم الرصاص أو الطباشير ) وذلك بدم تسميحها • بالأصابع •

فمن طريق الرسم نستطيع أن نسيج بتلك الألوان التى تنبع من أعمال ميكيل انجلو ، ثم تنتقل إلى ذلك النوع من رسوم أنجر التجريدية • فأعمال ميكيل انجلو لا تترك مجالاً للخيال • أما رسوم أنجر بخطوطها القليلة الموجودة فى الجزء الأسفل من الصورة فتجعلنا نتخيل شكل الجسم • كما نجد أن تأثير قوة الرسوم التخطيطية فى أعمال أنجر تنبع أصلا من تأكيد ذلك الخط الموضوع ، فى حين نرى فى رسوم ميكيل انجلو أن الخطوط تتجمع بعضها مع بعض لتكون مساحات من الظل تمطينا ذلك التأثير بتوزيع الظلال والأضواء فى تكوين الشكل حيث تتجسم فيها الحيوية نتيجة للتباين الموجود بين الظل واللمع •

وهناك نوع آخر من الرسم يشمل تخطيطات مع التأثير الظلي بالتلوين بلون واحد ، كما نشاهد في صورة ومبرانت المسماة **رجل جالس على دجاجة مسلم** ( شكل ٤٧ ) • وهنا نجد أن التكوين المرسوم بالحط الجبر قد انعكس بطريقة تأثيرية غامضة وذلك بإظهار المساحة الملونة كظلال القيم عن طريق أشكال لم تكن واضحة قط • وأخيرا هناك نوع من الرسم لا يظهر فيه الحط مطلقا ، على حين تظهر الأشكال واضحة كنتيجة لاستخدام القلم الفحم في عمل مساحات على الورقة كالصور الخفيفة التي رسمها الفنان سدوات في لوحته في **المرح** ( شكل ٤٨ ) •

## الرسم في العصور الماضية

ان القدرة على إبراز طابع الشكل المطلوب بطريقة التحديد ليست مقصورة فقط على فناني التاريخ الحديث . فنجد في العصر الحجري فنانين كانت لهم أحاسيس طبيعية متطورة ذات دفعة سحرية ممتازة في أعمال الرسوم الخفية كالتي رآها في رسوم الحيوان الموجودة بجنوب فرنسا وشمال اسبانيا ( انظر **حصان وحشي** ، شكل ٢٨ ) كما كان للشعوب البدائية التي عاشت على مستوى من الحضارة في العصر الحجري والتي يوجد في عصرنا الحالي مواهب مماثلة ، مثل رجال الأدغال (Bushman) بأفريقيا . أما في العصر الحجري الحديث في أثناء الفترة الأولى من أعمال الفلاحة وتطور أعمال الزخرفة والرسوم التجريدية ، فقد كان الحقل



شكل ( ٤٨ ) جودج سوروات : في المرح  
( لحم ) • مجموعة خاصة بـنيويورك ( صورة  
لنوتوغرافية صرحت بها صالات عرض لبلان  
لنوتوغرافية صرحت بها صالات عرض  
لبلان للـ ) •



شکل ( ۴۷ ) ممبرانہ خان دین :  
وچل جالس علی زوجة سلم ( حبر و رسم  
مہلق ) • متحف المروبولیتان للفن بنیویورک •

يستخدم في النوع المسمى بالطراز الهنسي والألا واقعي الذي استمر شائعا في بلاد البحر المتوسط حوالي الألف عام ، مثلما كانت الحال في الفن المصري القديم ، والفن العراقي القديم .

ونعود مرة أخرى الى الفن الاغريقي ، لنرى تلك الأعمال التي تحولت طبيعيا الى الطابع الشرقي واصطبغت بمثالية التعبير الاغريقي \* وفي الآنية الاغريقية (شكل ٤٩) ذات الرقبة الضيقة والأيدى الصغيرة ، التي كانت تستعمل في حفظ الحبوب وأنواع الزيوت برسومها الواضحة والتي تمثل نوعا من الرياضة ( هو مزيج من الملاكمة والمصارعة الحرة ) ، نجد المهارة الاغريقية الخطية الرائعة في القرن الخامس قبل الميلاد . وقد أحيطت الرسوم السوداء بمساحة من اللون الأحمر . وذلك لانه فراغ الآنية بأسلوب زخرفي لكي تمنحني في الاتجاه الخارجى مع شكل الآنية لتجانب هذه الرسوم مع تلك الانتفاخ الرقيقة للآنية \* ويشتهر هذان النوعان من الألوان ذات الرسوم السوداء وذات الرسوم الملونة بالخطوط التي تدل على المهارة \* والخطوط التي تمتاز برقة خاصة التي نراها هنا على الآنية عبارة عن خطوط باللون الأبيض على مساحة سوداء ، وهي ألوان حقيقية لغفت بطريقة استخدام احدى شعيرات الفرشة وتمثل أحد الأساليب التي تمتاز بالمهارة والدقة في الرسم \*

• وهناك نوع من الرسامين ينتمى الى العصور الوسطى يمتاز بالدقة المتناهية كما هو واضح في زخارف المخطوطات البيزنطية ومنهم من يمتاز بالتصيرية والقدره على استدعاء الحالات الانفعالية كما في المخطوطات الكارولينية والأوتونية والرومانسكية (Carolingian, Ottonian and Romanesque) . وتعتبر الرسوم المخروزة المتشقة نوعا من الرسوم التي تجمع بين استخدام الريشة والفرشة معا - حيث نرى أثرها في زخارف المخطوطات الكارولينية - وهي إبراز روعي للمصر الديني المزدحم ، مثل الرسومات الاغريقية المعبرة عن الهدوء والثقة بالروح الذاتية المتمثلة في خطوطها الصافية الدقيقة \*

ولقد كان لوجود الورق في عصر النهضة الذي حل محل الورق الثمين المستخرج من جلد العجل في المصور الوسطى ، أثره في إتاحة الفرصة للفنان بعمل دراسات عديدة بطريقته الخاصة المبينة على التجربة والدراسة كما هو واضح في صورة **العراة الليلية** (شكل ٤٣) \* وقد استخدمت الريشة والفرشاء لأنها كانتا الأداةين المفضلتين، وكانت الرسوم تعمل على ورقة مطلية باللون وعليها خطوط بالبر مع وضع لمسات من اللون الأبيض لتمطي تأثير الإضاءة القوية في الصورة \*

### تطور الأساليب والحامات الأخرى

**السن الفضية** : كانت تعرف الطريقة التي تطورت في عصر النهضة بطريقة الرسم بالسن الفضية ، وقد استخدمت للحصول على تأثير له رقة أو طابع خاص \* اذ كان يرسم بهذا القلم ذى السن الفضية على قرخ من الورق المغطى بطبقة من الزنك الأبيض معدنة



شكل ( ٥٠ ) صفحة الوعد من اخية ابو  
للقدسة (رسم بالسفن والفرشاة) مكتبة البلدية،  
آينري ، فرنسا .



شكل ( ٤٩ ) كليوراديس بيتر :  
آية باناثيناك (عام ٤٩٠ ق م ٠) متحف  
لمتروبوليتان للفن بنيويورك .

خطا رماديا واضحا دقيقا كما نراه في بعض الرسومات مثل رأس امرأة ( شكل ٥١ )  
التي رسمها ليوناردو دافينشي . ويمتاز فن ليوناردو بذلك النوع من الرسم الهادئ  
الغامض الموجود في رأس السيدة ذات الشاعرية الرقيقة ، حيث تبرز من تلك الورقة  
الزرقاء اللامعة وكأنها مضامة باللون الأبيض ، وذلك نتيجة لاستخدام السن الفضية  
فأعطينا تأثير الإضاءة المخدوشة .

وقد كان بلوغ عصر النهضة المزدهر قمة المجد لتلك الفترة الطويلة من التجارب  
ودراسة تشريح الإنسان والمطور الخطي دافعا على استخدام طريقة أكثر تحررا وقوة .  
وقد فقدت السن الفضية أثرها أمام قوة تأثير الرسم بالطباشير الأحمر أو الأسود أو  
الرسم بالريشة . ونتيجة لذلك قد انتقل ذلك الاحساس بعملية الخلق التلقائي  
السريع من الفنان الى المشاهد أكثر من ذي قبل . وسواء أكانا ننظر الى رسوم ميكيل  
انجلو ذات العضلات القوية والأشكال المؤكدة المرسومة بالطباشير الأحمر على سطح  
اللوحه بقوة وعنف مباشر ، أو الى تلك الأشكال ذات الانفعال العريض لأعمال  
تينتوريتو (Tintoretto) المرسومة بنفس الطريقة نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام  
الدوافع الأصلية للفنان .



شكل ( ٥٩ ) ليوناردو دافينشي ( منسوبة إليه ) : رأس امرأة ( حفر بالأبيض على ورق أزرق فاتح ) • متحف المتروبوليتان للفن ، نيويورك •

وبالمقارنة بين هذه التخطيطات وأعمال التصوير التي قام بها هؤلاء الفنانون العظام نجد أنها كانت تتمتع بقيمة غير مباشرة •

### الطباشير

استخدم بعض فناني عصر النهضة المزدهر الطباشير في الرسم : مثل ليوناردو وكوريجيو ورفائيل بايطاليا ، وديورر وهولباين بألمانيا • كما استخدمه أيضا بعض الفنانين المعاصرين في بعض البلاد الأخرى مثل روبنز وفان دايك ببلجيكا ، ثم واتو بفرنسا ، وجينزبورو ببريطانيا • ويمكننا تقييم مجموعات الطباشير المستعملة عندما نقوم بعمل مقارنات بين التخطيطات المرسومة بالطباشير الأحمر مثل صورة العرافة الليبية ليكل انجلو ( شكل ٤٣ ) وبين سيدة جالسة لواتو ( شكل ٥٢ ) ، ففي صورة العرافة نجد أن استخدام الطباشير بدقة يعطينا شكلا محددا يمتاز بالقوة والحياة ، في حين نجد أن دقة الخطوط الصغيرة المتباعدة المتقاطعة المنقطة مؤكدة للظلال التي تحدد شكل الجسم ، فتجعل التأثير الكلي للرسم له رقة وعذوبة • وتلك القوة الناتجة عن الخطوط الخارجيه والمضلات والنعممة الناتجة عن دفء ملمس الطباشير ، وهو تأثير مزدوج تتميز به أعمال ميكل انجلو كما نرى في لوحته خلق آدم ( شكل ٣٥ ) •

إما في صورة سيدة جالسة التي رسمها أعظم من استخدم الطباشير ، فاننا نلاحظ فيها استخدام مجموعة الطباشير الأحمر والأبيض والأسود بحساسيته الدقيقة



شكل ( ٥٣ ) اجار ديجا : صورة شخصية لآلبيه ( بالقلم الرصاص ) متحف المتروبوليتان للفن ، بنيويورك .



شكل ( ٥٤ ) جان ايلوان واتو : سيدة جالسة ( طباشير أحمر وأبيض وأسود على ورق ) متحف المتروبوليتان للفن ، بنيويورك .

استخدما فيه اعجاز . وقد رسمت بالجزء الجانبي من اصبع الطباشير الناعم بدلا من طرفه المدبب . أما عذوبة الأداء في أعمال واتو فهي تتجاوب تماما وبصفة عامة مع نوع الطباشير المستخدم وجعلته ينجح في تنفيذ منوعات من الرسومات التي تمتاز بالرفقة والألوان الجذابة .

**القلم الرصاص :** استخدم القلم الرصاص فيما بعد عصر النهضة في الرسم حيث كان شائع الاستعمال بكثرة في أوائل القرن السابع عشر حينما استخدمه فنانون هولندا كأساس لرسومهم بالألوان المائية ، كما استخدمه فنانون انجلترا أيضاً في صوره الدقيقة . وقد انتشر استخدام القلم الرصاص لفترة طويلة قبل البدء بالتلوين بالألوان المائية . وقد أصبح استخدامه في القرن التاسع عشر كوسيلة أساسية واضحة في الرسم .

أولاً - لأنه يعتبر وسيلة سهلة لوضع رسومات سريعة ذات تأثير تلقائي للشكل المطلوب دون الحاجة إلى استعمال أى وسيلة أخرى .

ثانياً - وهي أكثر أهمية ، لأن الفنانين قد عرفوا حقيقة ما يمتاز به القلم الرصاص من الدقة في التعبير الذي لا يمكن الحصول عليه إلا بطريقة الرسم بالسمن الغضبية .

والرسوم النصفية التي رسمها الفنان أنجر في شبابه بروما لها من البرقة وسرعة التعبير ما لمصورة فيس الصورة التي رسمها ليوناردو من التوبة ودفعة الأداء .

ويعتبر الكروكي الذي رسمه أنجر لتيغولو بجانيني مثالا للرسم في صورته النهائية ، ويبين لنا مدى إمكانيات استخدام القلم الرصاص التي نلصها في تلك الخطوط المختفية في نهاية أسفل الصورة . ثم خطوط الأذرع القوية مع زقة القوس والفتحة الثابتة ، ثم التفاصيل التي تظهر في رسم الرأس .

وإذا كان رسم أنجر يثبت لنا إلى حد ما الأساليب التي كانت متبعة في الماضي نجد أن ديبا لم يتبع نفس الأسلوب في صورة شخصية لماتيه ( شكل ٥٣ ) وهنا فلاحظ أن جوهر الكروكي المرسوم بالقلم الرصاص قد تجمعت في تلك الخطوط المتعددة في الناحية اليسرى للصورة حيث توضع لنا للحلقات الأولية في رسم الأرجل والقبضة وغيرها . وتعتبر هذه الخطوط نفسها هي الطابع الرمزي لنموذج السطح التي يتميز بها هذا النوع من الرسم في أجسن أساليب .

ومع أن القلم الرصاص يعتبر ضمن الوسائل ذات المعاني التأثيرية في عمل الكروكي السريع أو الرسم الصغير بالنسبة لرقعة ملمسه فإنه لا يستعمل في الرسومات الكبيرة التي لها نفس التأثير الواضح . وفي كل الحالات سواء أكان الفنان يميل إلى خلق أجواء أو تأثيرات رقيقة أو يميل إلى عدم استعمال الخطوط الجافة النابضة عن استعمال الريشة والمبر فإنه سيتحول إلى استعمال القلم الباستيل والقلم وسيعتبر الألوان الباستيل في حديثنا عن التصوير كوسيلة من الوسائل التي تعتمد بالدفعة والصموبة في الوقت نفسه ( انظر الباب السادس ) .

**القلم :** للقلم أهمية نافعة جدا في إيجاد مساحات شامخة من الظل والنور كما في الجسم الطائر الذي رسمه أوروزكو ( شكل ٤٤ ) ، ويشعر بعض النقاد بأن استخدام القلم يعتبر سهلا جدا إلا أنه مادة خطيرة لا يمكن الحصول بواسطتها على نتائج إلا بعد مجهود شاق ، على أن استخدام هذه المادة يعتبر من الوسائل التي لها تأثير عجيب .

ويمكن التمييز بين مجموعة الرسوم التي استخدم فيها القلم من طرق الفارغة بين الصورة التي رسمها أوروزكو ذات الأبعاد الثلاثة المباشرة وبين الصورة التي تنسم بطابع الهلوه والخيال التي رسمها سورات . والطريقة التي اتبعها سورات في صورته في المسرح ( شكل ٤٨ ) هي مزج القلم مع خامة الورقة لتصل إلى تأثير وحي ليس فيه تصميم على سطح الورقة الصلابة .

**المبر واللون الخفيف :** يعتبر استخدام المبر والمبر مع اللون الخفيف ضمن وسائل الرسم التي لها أهمية كبيرة . فالخيط المرسوم بالريشة يعطينا نتيجة دقيقة جدا سواء أكان ذلك الخط بمفرده أم مع لون آخر مخفف ، وهو ما اتبعه بعض الفنانين في رسوماتهم . وقد استخدمت الريشة في بداية القرون الوسطى في الرسم كوسيلة للتعبير عن خامات أخرى . وقد أعطى فنانون القرن السابع عشر أمثالا زهراوات

( انظر لوحة وجل جالس على درجة سلم شكل ٤٧ ) وكلود لوران الرسم بالخبر قيمة ووظيفة جديدة وذلك باستخدام الرسم بالريشة كأساس مع استعمال الألوان البنية المخففة أو الحبر الهندى .

والاختلاف الظاهر في مثل هذه الأعمال الفنية واضح تماما كالذى نراه في ذلك الخط الرفيع الدقيق المرسوم بالخبر ، ونوع الظل الناعم للمساحة الخلفية المخففة باللون . وتندرج من الظلال القوية المختلفة كما في صورة وميرانت ، حيث يلقي الشكل ظلا ثابتا قويا ، وفي مثل رسوم كلود لوران المرسومة باللون المخفف التى اندمجت فيها الخطوط مع اللون البنى لتؤكد الجزء الأساسى في الرسم . ويعتبر وميرانت ه أساسيا من الرسامين البارعين : واستخدامه للريشة مع اللون المخفف يؤكد لنا هذه الحقيقة ، فقد استخدم هذه الحامة بدقة في أساليب عديدة ، منها ما هو كروكي لدراسة ملبوسة ، ومنها ما يعتبر تصميمًا جريئا له أهميته . ولم يكن هناك سوى بعض الحلمات المحدودة التى تمطينا تلك القوة الكامنة الناتجة عن استعمال الريشة واللون المخفف في قوة ورقة معا ، ومع ذلك فهى تمطينا الاحساس بالفضاء والغوض الناتج عن الظلال وعن طبيعة الجو الموجود في الصورة .



شكل ( ٥٥ ) فرانسيسكو جويا :  
اشخاص يمشون ( رسم بالريشة ) متحف  
الترويرليان للفن بنيويورك .



شكل ( ٥٤ ) ليونيل فينجر : كنيسة  
القديسة ماري ( بالريشة والخبر ) متحف  
كيتنغ فالتين بنيويورك .



ويوجد الجبر على درجات متعددة ، كما نرى في الرسوم التي استخدم فيها الفنان تولوز لوتريك الجبر الصيني ( شكل ٤٢ ) في تأثير لاكرى أسود ، وكذلك في كنيسة القديسة ماري ( شكل ٥٤ ) التي رسمها فينتنجر في الصورة الأولى نجد أنفسنا نتقل خلال مجموعة من الدرجات الظلية الرمادية الناعمة الى ظلال سوداء قوية جدا ، أما في الصورة الأخيرة فتظهر لنا وكان الفنان قد اختارها ليخلق الشكل ويجعل الفراغ يتخلل فيه • وتحفظ الأشكال التي رسمها لوتريك بثباتها وضبطها للمساحة كلها ، في حين تبصت رسوم فينتنجر على الملل ، حيث تتلاشى أمام أعيننا بمجرد النظر إليها •

أما الرسوم التي امتثلت فيها الفرشاة فتعتبر مسجلة تماما لأعمال التصوير بالزيت ، ونلاحظ ذلك في الفن الشرقي الذي يتميز به • وقد استخدم فنانو الشرق الجبر والفرشاة مثل فنان عصر النهضة بفرب أوروبا ، وذلك للحصول على رسوم جميلة تمتاز بالدقة والعناية • وفي أثناء القرن السابع عشر بدأ بعض فنانى أوروبا أمثال رمبرانت باستقبال الفرشاة في أعماله بانطلاقة جديدة واتجاه دى جرة قوية وكانها مرسومة بالريشة ، ومن أمثال هؤلاء الفنانين كذلك ، الفنان الإسباني العظيم جويا في صورته المسماة اشخاص يسكرون ( شكل ٥٥ ) ، حيث تعبر عن تأثيرات الظل والنور عن طريق ضربات أو لمسات الفرشاة ، ونلاحظ أن تكوين الجسم قد تأكد عن طريق إبرازه من أسفل أو باستدارة الكتف • والواقع أن الفنان لم يستخدم اللون وكأنه لون واحد متعدد الدرجات ( monochromatic ) كالألوان البلى المخفف أو عمل كزوكى سريع يتجلىنا نجد شخصية هذه الصورة المرسومة بالفرشاة على أنها رسم • فضلا عن ذلك فقد كانت بعض رسوم جويا عبارة عن كروكيات تحضيرية لمجموعة من رسوماته التي تمثل الهوى والغرام المطبوعة بطريقة الحفر على النحاس •

في هذه اللحظة القصيرة وجدنا أن بعض الرسوم قد نفذ على أنه أعمال فنية كاملة وبعضها نفذ على أنه مجرد كروكيات ، وبعضها استخدم في تجهيز أعمال صورت في النهاية ، وفي تلك الأنواع الأخرى من المشغولات كالألوان والكتب أو الأسلحة • أما الفن التشكيلى الذى سنتحدث عنه الآن - كالعمارة والنحت والتصوير وأنواع الطباعة المتعددة والفنون الصناعية - فنصف نجد أن الرسم هو الوسيلة الرئيسية التى يمكن التعبير بها ، وكذلك الرسم التخطيطى ( visual plant ) فلماذا لما كان هناك وجود لمعلم المشغولات الفنية •

## طبيعة فن العمارة

يعتبر فن العمارة من الفنون التي لها اتجاهات اجتماعية وأسس اقتصادية .  
ومهما يكن تأثير جمال العمارة فينا والفرض الأساسي النفسي ؛ فقد أنشئت لتخضع  
غرضاً جوهرياً ، وصواء أكان الفرض فردياً أم جماعياً فليس من الجائز مشاهدة بناء لم  
يؤد غرضاً نفسياً اجتماعياً ، حتى ولو إلى حد ما . ونجد من ناحية أخرى أن لبعض  
الأشكال الفنية في التصوير والنحت وظيفة جوهريّة تمثل الإحساس الجمالي . ويتوقف  
استخدامها على إيقاف الرغبة الحسية والعقلية والمناطقية المنعكسة على الفنان والمشاهد  
على السواء . وليس معنى ذلك أن فني النحت والتصوير يعتبران أقل أهمية من فن  
العمارة ، فهما في الواقع من عناصر الفن الخالصة . ومعنى ذلك أن العمارة من الوجهة  
الاجتماعية لها أغراض نفسية تستخدم في حياتنا اليومية .

وقد كانت الحاجة إلى الإقامة والحماية قبل كل شيء السبب الرئيس في إقامة  
الكهف في العصور القديمة ثم الكوخ والبيت في عصر القصور . . . وكذلك أدت ضرورة  
الحماية إلى حفظ الموتى إلى عمل مقبرة بسيطة تحت الأرض ، ثم تشييد المقابر مثل  
مقابر المسلمين والأهرام المشيدة قديماً ، وهناك أنواع أخرى من المنشآت الضرورية  
تشمل أماكن الآلهة مثل المعابد والكنائس ومنشآت للحكم مثل القصور .

ونستطيع القول بأن فن العمارة عبارة عن انشاءات صنعها الإنسان من مواد  
صلبة ريثت لتشكل مكاناً معيناً للأغراض النفسية وصممت بأسلوب فني جميل والقصد  
منها هو وجود منشآت ملائمة متينة تتفق مع الإحساس الفني . وفي هذه الحالة  
يفضل عنصر الراحة والعمود بالقوة إلى جانب العناصر الأخرى التي سبق شرحها .

قد نستطيع تقدير عمارة بمجرد الوقوف أمامها أو تقدير قطعة من النحت  
بمشاهدتها من جهات عديدة بالمشى حولها . . أما في العمارة فلا بد من رؤيتها من  
الداخل لنشعر بروعة البناء ، فبالرور داخل المبنى نجد أنها تعطينا الإحساس بالحركة  
والعمود بما يشغله البناء من الفراغ والتي لا يمكن مقارنتها بالفنون الأخرى . وقد  
تمنحنا العمارة روح العظمة بشموخ الفراغ الذي تشغله ، ونلمس ذلك في الكنائس  
القوطية ( شكل ٢٢ ) ، أو الإحساس بالتوازن والقوة عن طريق توازنها الراسي  
مع الأفقي مثل مباني عصر النهضة والمباني الاغريقية ( شكل ٣٠ و ١٦٢ )  
حيث نجول ببصرنا ، ونطلع برؤوسنا ، ونمشي في كل مكان من العمارة لنستطلع البناء

وتنقصه . والعارة - من الناحية الاجتماعية - إما أن تكون نفعية وإما أقل استغلالاً . ومن الناحية الجمالية إما أن تكون ذات أهمية وإما ليست لها أهمية قط . فالمبكرة مثلا تعتبر أقل أهمية بالنسبة للاستعمال الدائم عن المنشآت السكنية أو الحكومية ، أما المباني الأخرى المشابهة التي لها أغراض نفسية معينة مثل المخازن أو المطاير ، الجراجات ، الموجودة بضواحي المدينة فتعتبر أقل أهمية من الناحية الجمالية عن المكتبات والمتاحف وغيرها .

ويمكننا التمييز بين المنشآت التي أقامها الإنسان وبين تلك التي أوجدتها الطبيعة من مأوى الإنسان والحيوان مثل الكهوف وعش الطيور ، أو مجموعة من الأشجار . ولا تعتبر هذه الأشجار أعمالاً فنية نظراً لأن الإنسان لم يسهم في تخطيطها ، إلا أنها كانت نتيجة للمصادفة الطبيعية أو لتصرفات الحيوانات الدافعة ، كما نجد في بعض المناطق أن الطبيعة تشمل أبنية طبيعية أو غيرها من الخامات والأساليب الطبيعية المستغلة في البناء السهل ، ففي المناطق الحارة حيث لا توجد صعوبة في بناء الأكواخ ، يستطيع الرجل البدائي أن يجمع غصون الأشجار وجذوع النباتات وغيرها بصفة مؤقتة . وعندما تزداد حياة الإنسان المدنية تجد أنه يقوم ببناء منشآت يمكن تدميرها وإعادة بنائها من جديد ، فيستخدم فيها « قوالب » الطوب المصنوعة من طين الأكلار والمجفلة تحت أشعة الشمس أو بواسطة الحريق كما يوجد في بعض المناطق المعتدلة المناخ خامات تستخدم بأساليب مقلدة جداً مثل الخشب والحجارة والطين . أما في المناطق القطبية فيستخدم الرجل البدائي كتلاً من الجليد في البناء كما يفعل الاسكيمو .

وبلزويد المدينة الإذات معها وسائل استخدام الخامات الموجودة مع اكتشاف خامات أخرى جديدة لها مميزات أفضل . وقد استخدمت الحجارة الضخمة في أوج الحضارة المصرية القديمة في بناء المقابر والمعابد والأهرام . وكذلك قام الآشوريون والبابليون بصقل أسطح الحجارة وعمل بلاط مصقول استخدم في تغطية حوائط المعابد والقصور من الخارج . كما استخدم الآشوريين الرخام حيث كانوا يقطعونه من المحاجر للأغراض الانشائية وكانوا يصنعون منه أشكالاً دقيقة تستخدم كوحدة زخرفية متسقة على مساحة من الألوان البديعة ( انظر شكل ٦٢ و ٦٣ ) واستخدم الرومان في بادئ الأمر « قوالب » الطوب في البناء ، ثم قاموا بعد ذلك بتغطية المباني بطبقة رقيقة من الرخام واستخدموا الحرسانة المسلحة أيضاً مع تغطيتها بطبقة من الخامات المختلفة .

وقامت بعد ذلك محاولات مشابهة في الحضارات المتعاقبة لتظهر العمارة بطابع خاص ، وذلك بدقة اختيار واستخدام الخامات التي كانت مصنوعة مثل الخشب والحجارة وقوالب الطوب وغيرها . ونظراً لتقدم دراسة الأصول الصناعية ( التكنولوجيا ) في القرن العشرين ، نجد أن المهندس المعماري الحديث يقوم بدراسة المادتين المختلفة مثل الصلب والحديد المطاوع والنحاس الأحمر والسيال للتمتع ، كما يلم للملأ تماماً بأنواع الحجارة مثل الألباستر والقوالب الزجاجية والصوف الزجاجي ( Fiberglass ) وألياف الباكست « النيون » والحرسانة المسلحة وبعض الخامات الأخرى التي لم تستخدم في البناء من قبل ( انظر منزل سافوي شكل ٣١ ) ومنزل توجندمان

( شكل ٦٤ ) ومبنى آر • سي • اى ( شكل ٥٨ ) ومبنى سيجرام ( شكل ١٧٨ )  
ومركز بحوث جنرال موتورز ببلدة ديترويت ودار الأوبرا الخاصة بمعهد ماساشوسيتس  
للتكنولوجيا •

## أنماط العمارة

**المباني السكنية :** وتنقسم الى نوعين هامين : المنازل الخاصة والمباني السكنية  
الجماعية • ومن مباني العصر الحديث مثل منزل سافوى ومنزل توجندجات ومنزل  
جونسون بكاليفورنيا ( شكل ٥٦ ) التى تعتبر أمثلة من المساكن الخاصة ، كما يعتبر  
مُشروع مساكن جراتيوت أورليانز للنسيج فى ديترويت (شكل ٥٧) من المباني السكنية  
الجماعية •

ومن أنواع المباني الخاصة ذات التكاليف الباهظة مثل منزل سافوى ومنزل  
توجندجات ، ومن القصور الصغيرة مثل قصر فارنيزى والقصور الضخمة الفنية مثل  
متحف اللوفر وقصر فرساي ( انظر شكل ١٥٥ ، ١٥٦ ) •

**المباني الجنائزية والنصب التذكارية :** وتشتمل على المباني الجنائزية والنصب  
التذكارية كالأهرام عند المصريين القدماء ، ومقبرة جرانث بمدينة نيويورك ، وتمثال  
لينكولن بواشنطن • د • ومعبد البانتيون بباريس • وقد أنشئت مقبرة جرانث  
لينكولن مقبرة وتمثالاً معاً • أما تمثال لينكولن فإنه يعتبر تمثالاً تذكاريًا فقط ، ولهذين



شكل ( ٥٦ ) هادويل ح • هاريس :  
منزل دالت جونسون ( ١٩٥١ ) • لوس  
أنجليس ، كاليفورنيا •

النوعين المتشابهين من المباني قائمة اجتماعية حيث تمثل عظمة الأمة وتمجد رجال الدولة العظام ، ويوجد على واجهة البانتيون لوحة للشرف منحوتة بكلمات التمجيد لرجال الدولة العظام .

وتتميز بعض النصب التذكارية بالزخارف المتدلية أو بالطوايق المنحوتة بالخطوط وخصوصاً إذا كانت هذه النصب تحوى أو تشغل فراغاً من أى نوع مثل قوس النصر الذى يرمز الى هزيمة الرومان وقوس تيتوس ( شكل ١٦٤ ) وتحتوى هذه النصب على فراغ له غرض تذكارى ونفسى . كما يوجد نوع آخر من النصب التذكارية مثل المسلة أو العمود التذكارى التى تمثل ذكرى أعمال أحد الشخصيات العظيمة . مثل عمود فيندوم لتابليون بباريس أو عمود تراجان بروما ، وقد صمم هذا النصب الأخير ليبدن فى قاعدته جثمان تراجان .

**المباني الدينية :** تعتبر المعابد الدينية من الفنون المعمارية التى لها أهمية كبرى . وقد بدأ الاهتمام بهذه المعابد منذ أن عرف الإنسان البدائي والانسان المعاصر الديانة . ومن أمثلة المعابد التى بنيت فى أوروبا معابد الديانة المسيحية الأولى ( شكل ١٧٨ ) والمعابد البيزنطية ( شكل ٦٨ ) والمعابد الرومانيسكية ( شكل ١٩٠ ) والمعابد القوطية ( شكل ٢٢ ) والباروك ( شكل ٢١٤ ) وبعض الكنائس المسيحية الأخرى ومن ضمنها



شكل ( ٥٧ ) جيرزوين و إيامباسى  
و ستوموويوف : مشروع اسكان من مشروع  
لصمم جيراتينوت - أدولفاساز ، ديترويت  
ميتشجان . ٢ تصوير لينس أدت ، ديترويت ميش

الكنايس المعاصرة التي بنيت في العصر الحديث . كما توجد المعابد الشرقية كمعبد هوريوجي في بلدة نارا باليابان ( شكل ٢٣ ) والمعابد الوثنية مثل معبد البارثينون ( شكل ٦٢ ) كما توجد أيضاً المعابد اليهودية . ومعابد البوذيين ، وجوامع المسلمين ، ومركز البيوت الافريقية للعبادة ، ومعابد سكان المحيط ، ومعابد سكان المكسيك المستعمرة قديماً وسكان الملايا واندونيسيا وبلاد وسط وجنوب أمريكا .

**مباني الحكومة والمنشآت التجارية :** وتشمل المباني الحكومية أنواعاً متعددة منها المباني القديمة والمباني المعاصرة . وفي العهد الاغريقي القديم كان يشيد مبنى المالية ومجلس البلدية في ميدان وسط المدينة . وفي روما شيدت البازيليك والنصب التذكاري أو الأعمدة والمحكم . وبناتماش المدينة في ابان عصر النهضة أصبحت « صالات البورصة » تأخذ مكانة هامة لاجتماعات رجال الأعمال . وفي الوقت نفسه أصبح القصر يستخدم كمكان بارز للسكن والاقامة ويتميز بطابع خاص . ويعتبر قصر فرساي الذي سبق ذكره هو المقر الرسمي للحكومة الفرنسية كما كان يستخدم أيضاً كمقر للملك لويس الرابع عشر .

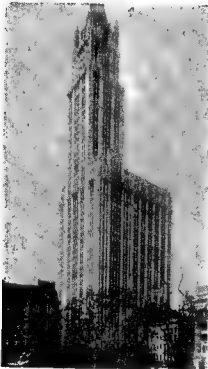
ويتطور المجتمع الديمقراطي الحديث اتخلت المباني الحكومية طابعاً جديداً مثل مبنى البرلمان والمحاكم والوزارات والوحدات المجهزة والسجون والمستشفيات وبعض المنشآت الأخرى الحكومية ، أو شبه الحكومية وكذلك المدارس والمسارح والمتاحف حيث فتحت الآن للجمهور . كما لعبت عمارة المتاحف والمسارح دوراً هاماً في هذا التغيير وتشتمل هذه الاتجاهات الجديدة في دار الأوبرا الفرنسية الكوميدية بباريس ، والمتحف البريطاني بلندن ومتحف الفن الحديث و « صالة » كارنيجي بنيويورك ، وقاعة سان جولج بليفربول . وتعتبر هذه المنشآت في الوقت الحاضر منشآت عامة لغرض خدمة الشعب وكانت من قبل وفي ظل الحكومات السابقة مملوكة للفاصلة بالنسبة للجمهور .

وقد أنشئت في العصور القديمة مباني للخدمات العامة أيضاً ، وتمطينا حياة الاغريق والرومان صورة لانتشار هذا النوع من المباني مثل ملاعب الاغريق ، وكذا المسارح « وصالات » الموسيقى ، والمكاتب العامة ، كما استخدم الرومان المسارح الدائرية والملاعب والحمامات العامة والمسارح العادية ، والبازيليك . وقد انتقل اليها هذا النوع من المنشآت العامة في عصرنا هذا بصورة ما بعد إضافة بعض التحسينات والتطورات المعمارية الحديثة اليها .

وقد ساعد العصر الحديث على وجود مجموعة من المرافق العامة وهي في الواقع منشآت تجارية لعبت دوراً خاصاً بالنسبة لأممنا التجارية ، ومن بين هذه المنشآت (مبنى الاتصال التليفوني بنيويورك) ومراكز الراديو والتليفزيون (كمبنى آر.سى.اى شكل ٨٨ ومبنى دار الاذاعة بلندن ) وكذا مبنى الاتصالات التليفونية المحلية والخارجية . وتعتبر مراكز الشؤون العامة ، وكلها من المباني الضخمة الحديثة للشؤون التجارية التي لها طابع خاص . ومن الأنواع الأخرى المتكاملة الناتجة عن تطور وسائل النقل الحديثة هي محطات السكة الحديد ، ومحطات المترو (subway) والمحطات والموانئ

وأحواض بناء السفن حيث تتميز كل منها بمشكلاتها الاستعمالية ، ونوع تصميمها الناتج عن هذا الاستعمال .

وتتضمن المنشآت التجارية ، المكاتب والمخازن ومراكز التسويق والأسواق والبنوك ومبنى تبادل السلع ومبنى المعارض - وخصوصا ( المعارض المحلية أو المعارض الدولية ) . وتصنع الحامات المستخدمة في مثل هذه المنشآت في المصانع المختلفة حيث تعتبر منشآت صناعية أكثر منها تجارية ، وتختلف في تكوينها ونوع العمل الذي بنيت من أجله . وهناك بعض المصانع التي لها مشكلات تؤثر في التصميم مثل الوقاية . وتجد في بعضها مشكلات الحامات الثقيلة ، وتقل الأجزاء من مكان إلى آخر ( مثل نظام الإنتاج بطريقة السيور المتحركة ) ، وكذلك التخلص من الأشياء المستهلكة ، وعدد كبير من العناصر العملية الأخرى التي تؤثر تأثيرا فعالا في الشكل النهائي للمبنى . وبينما يحتوي المبنى البسيط الخاص بالمكاتب على إدارة للشؤون العامة والمبيعات لمختلف الآلاف من المنتجات ، نجد أن المصانع التي تنتج هذه المنتجات قد تحتاج إلى الآلاف من التفاصيل لمختلف التصميم . وذلك طبقا لطبيعة نسوع المشكلات الانتاجية ( انظر الفن الصناعي الباب ٩ ) .



شكل ( ٥٩ ) كاس جيلبرت : مبنى  
وولورث ( ١٩١٠ - ١٩١٣ ) ، نيويورك .



شكل ( ٥٨ ) مبنى آرم. سي. إي ( ١٩٣٢ ) .  
مركز دوكلر ، نيويورك .

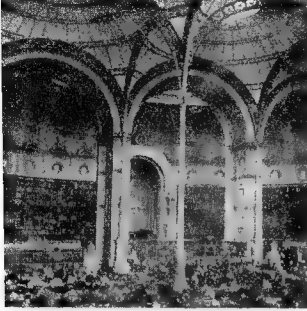
**الاحتياجات الجديدة في العصور الحديثة :** في الواقع أن لطيفة العمارة في المجتمع الحديث لم تكن بسيطة تبعث على الارتياح كما كانت في الماضي ، ومعد فترة طويلة - أى في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين - استكمل تخطيط المباني الحكومية وشبه الحكومية حيث اتبعت فيها عناصر التصميم القديمة مثل تمثال لينكولن ، وبعض المتاحف المختلفة واقتبست خطوطها الخارجية وزخارفها من مباني عصر النهضة ومباني القرون الوسطى - من عهود أخرى - وقد كان الاقتباس ممكنا خصوصا وأن الغرض الاستعمالي لهذه المباني لم يختلف كثيرا عن تلك المباني التي تمت في العصور القديمة . وقد ظهر طابع الاقتباس من هذه المباني القديمة على بعض المتاحف مثل متحف اللوفر الذي كان قصرا ملكيا من قبل أو الاقتباس من المباني الرسمية التي شيدت في القرن التاسع عشر . أما التماثيل التذكارية فهي كالمشآت الأخرى المماثلة اتخذت طابع العظمة الموجودة في العمارة القديمة حيث حملت لواء الماضي وتقديره الذي لا يمكن تأكيده إلا بالأساليب العظيمة القديمة .

ومع بداية القرن العشرين ، ازداد الإقبال على إنشاء أنواع جديدة من المباني لتتفق والاحتياجات الاجتماعية والاقتصادية التي أصبحت أمرا ضروريا وبالرغم من اتباع الأساليب القديمة في البناء ، فقد عملت بعض التغييرات تبعا للغرض الاستعمالي للبناء والمعنى التصميري لهذا الاستعمال ( انظر ميني ولورث شكل ٥٩ الذي أنشئ عام ١٩١٣ حيث تأثر بعمارة القرون الوسطى ) . ونظرا لعدم توافر الاحتياجات الجديدة في التخطيط القديم نجد أن العمارة قد اتجهت إلى إيجاد أشكال مبسطة جديدة . ولتسائل مثلا كيف كان الإنسان يقيم المصنع أو المسكن ليستوعب ذلك العدد المتزايد من العمال الوافدين من البلاد الأخرى الذين يشكلون مدنا ضخمة في عصرنا الحالي؟ هل كان في الامكان حل هذه المشكلات باتباع نفس أسلوب المباني الحكومية القديمة والمباني السكنية التي كانت موجودة في القرن الثامن عشر ؟ فالواضح تماما أنه لم يكن من المستطاع حل هذه المشكلات منذ البدايه إلا عن طريق المهندسين الذين ساعدوا على إزالة العقبات الجديدة بدلا من المماريين الذين درسوا النظم الأكاديمية .

وبمرور الزمن عدلت هذه الأساليب العملية عن طريق التصميم وتمت فترة الانتقال ونهضت التصاميم الجمالية الحديثة في الفن المعماري كما حدث في فني التصوير والنحت . وقد كان قانون « الشكل يتبع الوظيفة » هو الهدف الذي أتيه مهندس العمارة بأمريكا حيث ابتكر هذا القانون المهندس المعماري لويس سوليفان ( أستاذ المهندس المعماري العظيم فرانك لويد رايت ) في أوائل القرن العشرين . وأخيرا بعد نهاية الحرب العالمية الأولى ظهرت عقائد عدة جديدة وانتشرت ، كالتي عبر عنها المهندس المعماري السويسري لكريوزيه ، وهو أن المبني ينبغي أن يكون « جهازا للأقامة والسكن » .

وهناك قاعدتان هامتان تتضمنهما العمارة الحديثة : أولا ينبغي أن تظهر العمارة بالصورة التي صممت من أجلها . ثانيا : يجب أن تستخدم الإشارات طبقا لخواصها وليست طبقا لحامسات أخرى . وقد انعكست القاعدة الأولى حيث تظهر فيها محطة السكة الحديدية وكأنها كنيسة كما يظهر مبني المحكمة وكأنه إحدى قلاع القرون





شكل ( ٦٠ ) هـ . لايروست : مدخل  
داخل مكتبة القديسة جينييف ، باريس .

الوسطى • ويمثل البنك الحديث أحد المايد الاغريقية • ومن الواضح تماما أن المباني  
لم تناسب والفرض الذي كان مقروضا أن تبني من أجله •

أما القاعدة الثانية فمراها تنعكس أيضا في النظام الداخلى لمكتبة القديسة جينييف  
بباريس ( شكل ٦٠ ) ، فنجد أن الأعمدة المصنوعة من الزهر وأقواس المقعد المزينة  
بزخارف عصر النهضة عبارة عن تقليد لذلك النظام الداخلى القديم بمقوده الحجرية ،  
وهذا يفسر عدم استغلال الحمامات استغلالا سليما • ومن هذه الأمثلة نجد أن المصارين  
قد اتبعوا بجذو وعناية نفس الأساليب التي كانت متبعة فى الطرز القديمة عند بناء  
محطات السكة الحديد والبنوك والمحاكم بدلا من المحاولة فى تطوير الطرز المعبرة عن  
الاحتياجات الجديدة • ففى المكتبة استخدم المصارى المبيدات الحديدية ذات الخواص  
المعينة التى صنعت خصيصا له • وبدلا من تهذيب هذه الحمامات استخدم الحديد ليحل  
محل الحجارة •

### الحمامات واستعمالها

تندرج أنواع الحمامات المعمارية من النوع البدائى جدا الى نوع من الحمامات  
المعقدة والحديثة • وضمن مجموعة الحمامات البدائية الثلج والجليد والجلد وربما الأقمشة ،  
أما الحمامات الأرقى قليلا فهى الطوب والمونة ، مستخدمين معا أو منفصلين • ومن

الحمامات البسيطة الشائعة الاستعمال الخشب وخصوصاً في البلاد الاسكندنافية وروسيا وانجلترا وقد استعير منذ فترة عن الخشب الذي كان يستخدم في بداية الحضارة بحمامات غنية أكثر دقة من حيث الأداء مثل الرخام الذي يشاهد في معابده الاغريق القديمة .

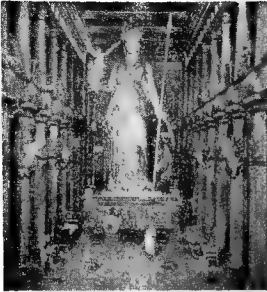
وللحجارة بأشكالها المتعددة تاريخ طويل ، أما الخرسانة ولو ان الرومان قد استخدموها في باديء الأمر ، الا أنها اختفت لمدة طويلة ثم أعيد استخدامها خلال القرن التاسع عشر على شكل خرسانة مسلحة . وقد استخدمت المعادن في العمارة في منتصف القرن التاسع عشر متدرجا من الحديد الزهر الى الحديد المطاوع والصلب وتدرج من استخدامه في أغراض بسيطة الى استخدامه على نطاق واسع أصمى حيث يستخدم حالياً مع الخرسانة كدعامة انشائية لمعلم المباني الضخمة .

والزجاج ( النوع الشفاف ونصف الشفاف ) والنايبس الزجاجيه ، والغالب الزجاجي ، والزجاج ذا البريق ، والزجاج المشكل بالحرارة ، وقالب الزجاج الملون ، والزجاج المقطى بطبقة من الألومنيوم ، وكذا البلاستيك الزجاجي ( كالمستخدم في الحواجز ) تعتبر ضمن ثروة الحمامات الحديثة التي استخدمها المعماريون المعاصرون في الأغراض الزخرفية والانشائية . وقد كانت بعض هذه الحمامات التي استخدمت حديثاً شائعة الاستعمال قديماً مثل الخرسانة والخشب والزجاج وقالب الطوب والحجارة . ومع ذلك فقد اضيف الى الحمامات المستعملة قديماً معنى جديد باستخدامها مشترك مع الحمامات الأخرى الحديثة التي ذكرناها ، مثل استخدام البرونز ، والزجاج ، والخرسانة في منزل سافوي ( شكل ١٧٨ ) .

وقد طرأ في الوقت نفسه اختلاف جديد عجيب على الحمامات القديمة ذات اللون وملبس وترتيب لم نرها من قبل ؛ فالزجاج مثلاً باستخدامه القديم والسماح لمرور الضوء من خلاله يمكن الآن تصنيعه ليمنع مرور الاشعاعات الضوئية والحرارة . كما



( ٦١ ) فرانك لويد رايت : غرفة  
استقبال في مركز البحوث والإدارة لشركة  
جونسون وإكس . راسين ، ويسكونسن .  
الصورة بتصریح من س . س . جونسون  
وولده .



شكل ( ٦٢ ) نموذج لمعبد البارثينون ،  
بعد ترميمه - معقل داخل - متحف المتروبوليتان  
للنن ، نيويورك .

أن الخرسانة المسلحة قد استخدمت على نطاق واسع بإضافة الحديد والصلب لتسليح داخلي وخارجي . واستبدلت أيضا قوالب الطوب بقوالب من الزجاج والأنابيب الزجاجية ، وتقوم أيضا بمهمة السماح للضوء بالمرور من خلالها . وكما هي الحال في مركز البحوث والشؤون العامة الخاص بشركة جونسون واكس ( شكل ٦١ ) نجد أن الحجارة لم تستخدم فيه لأهميتها القديمة في البناء فحسب ، بل استخدمت أيضا كزخرفة داخلية ، أو في أعمال أخرى .

وقد تحرر المعمارى الحديث بوجه عام من القيود القديمة ، ولم يعد يخضع للنظم الأكاديمية أو بما في الكتب من نصوص تشتمل على استعمالات محدودة للخامة كما كانت الحال مع المماريين السالفين .

**وسائل استخدام الخامات القديمة والحديثة :** تنقسم الخامات المستخدمة في العمارة بإمكاناتها المحدودة وأغراضها المستعملة الى نوعين : منها الوسائل القديمة والوسائل الحديثة . وقد كانت وسائل استخدام هذه الخامات بصفة عامة محدودة جدا بالنسبة لوجود نوع معين من الخامات التي تقيد المعمارى من اتمام ما يراه صالحا من الخامات المستخدمة في تدعيم البناء ومقاومته للحرائق وارتفاع السقف والطريقة التي أتبع في إقامة الأسقف في الفراغ الهائل الداخل لمعبد البارثينون الرسمي ( شكل ٦٢ ) تعتمد أساسا على تكوين شرائح الرخام المثبتة في وضع أفقي ومتقاطعة مع الحواط العمودية الطويلة جدا . ويحتوى الرخام مثل أنواع الحجارة الأخرى ،

على بلورات كما أنه ثقيل الوزن • وعند استخدامه في ذلك الوضع الأفقى لمثل هذا السقف العريض قد يتسبب كسره عند نقطة معينة نتيجة لثقل وزنه ، ولهذا السبب نجد أن دعامات معبد البارثينون ضيقة نسبيا •

ومن ناحية أخرى فإن للمداد الخشبي صلابه عود ومرونة ، وهو لذلك يعالج هذا النقص الا أن للخشب أطوالا محدودة ، وما هو أهم من ذلك قابليته للحريق • وقد ثبت من استعمال الخشب والطوب في المباني السكنية البسيطة أنها خامات عملية وخصه التكليف على مر السنين •

ونظرا لقلة وجود الخشب في بعض البلاد ، خصوصا في الشرق الأوسط ، كان الطوب هو المادة المفضلة في أعمال البناء لفترة طويلة • وتمتيز أنواع الطوب المختلفة سواء أكانت مجففة في الشمس أم تم حريقها في الأفران ، سهلة وخصه بالنسبة لإقامة الحوائط في البناء وذلك بوضع صفوف منتظمة منه بعضها فوق بعض • وطبيعة هذه الخامة بقولبها الصغيرة تجعل من الممكن إقامة سقف أفقى كما يحدث بشرائع الرخام أو العروق الخشبية • ولهذا السبب استخدم سكان الشرق الأوسط القمد وهو عبارة عن مجموعة من الأقواس تثبت معا على غطاء واقى ( أنظر شكل ١٩٠ ) وعلى شكل قباب نصف كروية ( أنظر جامع ايا صوفيا شكل ٦٨ ) •

وتعتبر الحجارة أقوى من الطوب اذ تعيش لفترة أطول كما تساعد على إقامة الأبنية الأثرية الهامة التى تعيش دهورا كمعبد البارثينون ( أنظر الى منظر المعبد الخارجى شكل ١٦٢ ) وكذا أس القرون الوسطى ( شكل ٢٢ ) ثم قصور عصر النهضة وفترة ما بعد عصر النهضة ( أنظر شكل ١٥٥ ) وبالنسبة لهذه الأنواع من العمارة التى توجد بها أسقف عريضة يستخدم فيها نظام القمد ما لم يرغب المعمارى فى استعمال دعامات أو أعمدة وسط مساحة الأرضية ليرفع بها السقف •



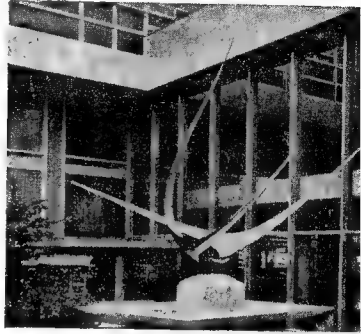
شكل ( ١٦٢ ) معبد البارثينون • منظر من الشمال الغربى • أيليا •

والصلب من الحامات التي ظهرت في عهد الثورة المعمارية الحديثة حيث يستعمل بكثرة في جميع أنواع المباني وبه يستطيع المعماري التغلب على مشكلات إمكانيات الثقل والفراغ ( قوة الثقل ) للحامات القديمة . وعن طريق قوة الشد وبرشمة كمره من الصلب بأخرى يستطيع إقامة سقف أكثر اتساعاً مع ضمان عامل الأمان لهذا السقف دون أي صعوبة . وعلاوة على ذلك فهو يستطيع إقامة مبان مرتفعة جداً لم تكن تفلد من قبل ( انظر مبنى آر . سي . أي شكل ٥٨ ) وفي الكنيسة الرومانسيكية مثلاً ( انظر شكل ١٩٠ ) نجد أن ارتفاع المبنى قد دعم بأقامة حوامل خارجية سمكية إلا أن إمكانيات هذا السمك المحدودة لم تجعله مضموناً في البناء .

وقد ازدادت هذه الإمكانيات في الكنائس القوطية ( شكل ٢٣ ) عن طريق نظام دل على المهارة وهو اندفاع وتضاد مراكز الثقل ، وبذلك كان من السهل زيادة عرض وارتفاع المباني . ومع ذلك فقد كانت هناك نقطة هامة وهي أن هذا النظام لم يكن مأموناً في رفع منسوب المبنى ، والسبب أولاً هو أن الأساس لم يكن متيناً للغاية ، وثانياً ، أن العقود أصبحت ثقيلة جداً للدرجة أن وزنها كان كفيلاً بتصدع المباني بالرغم من النظام البقيق الذي اتبع في البناء . وباستخدام الصلب أمكن إنشاء أنواع جديدة من العمارة وعن طريق ربط الأسياخ الحديدية بعضها ببعض في أوضاع رأسية وأفقية بأسلوب قوى ومن يمكن تدعيم ثقل الأرضية والسقف ، بينما تقل أهمية إقامة الحوامل بالنسبة للفراغ الداخلي ويصبح سمك الحوامل واحداً في كل الاتجاهات ، وكلاهما سهل البناء وخص التكاليف .

وفي الوقت الذي يعتبر فيه الهيكل الحديدي أساساً ضرورياً بالنسبة لناطحات السحاب التي تستخدم كمكاتب وشقق سكنية أو «لوكاندات» ، نجد أن الخرسانة المسلحة أكثر تناسبا في إقامة المنشآت الصناعية مثل دعامات الجسور « الكباري » ومحطات القوى الكهربائية ، والمصانع والخزانات . وللخرسانة المسلحة صفتان هما تحمل الضغط المزدوج ( مقاومة التصدع ) وقوة الشد . ويمكن صب الخرسانة بالشكل المطلوب وعند جفافها نجد أنها تتحمل أعلى نسبة من الضغط ، ويساعد وجود الأسياخ الحديدية المستعملة في تسليح الخرسانة على تحمل الصدمات والتصدعات الأفقية والعمودية . وبالنسبة لإنشاء الجسور « الكباري » يحمل الثقل الأكبر في المنشآت الحديدية مجزأ على كموب من الخرسانة . وهذا التسليح الحديدي يساعد على اهتزاز الجسر « الكوبري » دون أي خطورة أثناء هبوب الرياح . أما في ناطحات السحاب مثل مبنى آر . سي . أي ( شكل ٥٨ ) فيجب أن تتحمل الأساسات الخرسانية للمبنى ثقل ضغط البناء كله ، وكذلك التصدع الناتج عن الاهتزازات الجانبية التي تسببها الرياح المرتفعة .

وفضلاً عن وجود الهيكل الحديدي والأساس الخرساني نجد أنه يوجد عنصر آخر قد يساعد على إنشاء مثل هذه الناطحات الضخمة في عصرنا الحالي وهو استخدام المصعد ذي السرعة الجبارة نتيجة الاختراع وتطور وسائل الكهرباء ، ولولاها لما أمكن استخدام عدة طوابق في المبنى ، لأصبحت عديمة النفع . وفي الفترة التي أنشئت فيها المباني الصغيرة المكونة من عشرة طوابق أو أكثر قليلاً كان في الامكان استخدام



شكل (٦٣) تايلرو ستوجولسكي : لوكاندة  
هيلتون - ستاتلر ، دالاس ، تكساس • النحت  
عمل جوزيه دى ريبيرا : تكوين ( ١٩٥٥ ) •

المصعد الهيدروليكي حيث كان شكله غير مقبول مطلقا ، الا أن وجوده كان يعتبر تقدماً عظيماً في ذلك الوقت •

وقد كان عامل السرعة والأمان من العوامل الهامة لنقل السكان من طابق الى آخر في العمارات الضخمة مثل ناطحات السحاب التي أنشئت لأول مرة بشيكاغو ونيويورك ، وقد توافرت هذه العوامل في المصاعد الجديدة ذات السرعة الأتوماتيكية العظيمة •

ومن المخترعات التي نجدها في الانشاءات الحديثة - وخصوصا ناطحات السحاب والمباني الأخرى الموجودة في كل مكان - هو الزجاج ، حيث ازداد استخدامه في معظم الواجهات مع الحامات الأخرى بدلا من الحوائط السميكة • وقد بدا ذلك واضحا في مبنى آر • سي • اى ومبنى هيئة توفير رؤوس الأموال بفيلا دلفيا • كما نجد ذلك التأثير واضحا أيضاً في المباني الصغيرة مثل منزل سافوي ( شكل ٣١ ) وواجهة حديقة منزل توجندهات ( شكل ٦٤ ، ٦٤ ) ، كما استخدم الزجاج حديثا على نطاق واسع في ناطحات السحاب والمباني السكنية مثل مبنى لوكاندة هيلتون - ستاتلر ( بدالاس ١٩٥٥ ، شكل ٦٣ ) ومبنى سكرتيرية الأمم المتحدة بنيويورك ( شكل ٦٥ ) حيث نجد أن الزجاج الأخضر المقاوم للحرارة هو الطابع المفضل الذي يمكن ملاحظته في النظم الخارجى لمبنى السكرتيرية الرشيق والذي ساعد على الحد من تأثير الحطوط الرأسية والأفقية للمبنى •

ومن العوامل الهامة الأخرى التي تساعد على انشاء المباني الضخمة المرتفعة ( بجانب الصلب والحرسانة المسلحة والكهرباء والمصاعد الكهربائية السريعة ) منزل الانتاج

على نطاق واسع • فالمقدرة على انتاج هذه العناصر بنظام الانتاج الكمي مثل الكمرات الحديدية والأمشاط وشرائح الألمنيوم والألواح الزجاجية الضخمة والحامات الأخرى الضرورية تعتبر في حد ذاتها ضرورية جدا في منشأتنا الحديثة •

### عناصر البناء

بجانب دراسة الحامات المستخدمة في البناء ، قمنا أيضاً بدراسة بعض عناصر الانشاءات المعمارية مثل الحوائط والأعمدة ( الدعائم ) و « الكمرات » والفتحات ( الشبابيك والأبواب ) وأغطية الأسقف والأقواس والمقود والقباب ثم الهياكل الحديدية وقد تجاوزت هذه الحامات والعناصر الانشائية بشكل واضح مع الغرض الوظيفي العمل لكل عملية بناء • وبالنسبة لهذه العوامل الثلاثة ( وهي وظيفة البناء ، الحامات والعناصر الانشائية ) نجد انه يجب علينا أن نضيف إليها عنصراً آخر وهو عنصر التصميم أو التخطيط لتستكمل الأجهزة اللازمة للبناء • ويساعد هذا التصميم أو التخطيط المعماري على ربط تقسيم البناء بالعمليات الانشائية والتي ترتبط بدورها بالفراغات المختلفة للبناء ، ثم ربط هذه الفراغات بالمبنى أو الحوائط وزخارفها •

**الحائط :** سبق أن تحدثنا باختصار عن الحائط الذي يستعمل كحاجز ، والحائط الشامل • وبما أن الحائط عنصر معماري فانه قد يختلف في السمك وفي الأبعاد وفي الشكل ( المنحني والمستقيم والمقوس ) وقد يختلف أيضاً في التشطيب وفي حالة التقسيم وفي وظيفته الأساسية والتأثير والغرض الجمالي • وفي بعض الطرز المعمارية ، يعتبر الحائط له أهميته الكبيرة عن غيرها من الطرز ، سواء أكان هذا الحائط للغرض الزخرفي أم للغرض الاستعمالي • ويمكننا مقارنة كنيسة باتسي ( شكل ٣٠ ) بالمباني الحديثة كمنزل سافوي ( شكل ٣١ ) - فنجد في الكنيسة أن الحائط الوهمي

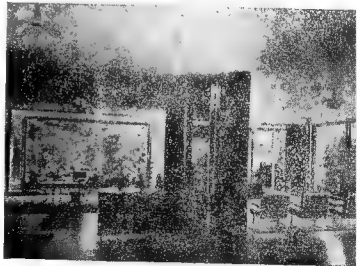


شكل ( ٦٤ ) ميس لان ديروده : منزل  
توجندسات ( ١٩٣٠ ) واجهة المديقة  
برنو ، تشيكوسلوفاكيا •

مجرد مساحة وضعت عليها الزخارف ، وليس لهذه المساحة غرض وظيفي • أما في الفيلا فالحائط يستخدم مرة كحاجز وأخرى كمساحة حرة دون استخدام أى نوع من الزخارف ، وفشلا عن ذلك فهي تعتبر أكثر شفافية في النوع والتأثير • ولو أن هذا الحائط يحدد الفراغات الداخلية بالاحساس الطبيعي إلا أنه نظرا لشفافيته يسمح بالرؤية الواضحة من الداخل إلى خارج المبنى وبالعكس • وقد تأثرت بعض المباني التي أنشئت فيما بعد بوجهة النظر هذه من ضمنها مثلا منزل فيليب جونسون في نيو كانان بكونتيكت •

كما أن الحائط له أهمية كبيرة أيضا في بعض الطرز المعمارية كعنصر أو أداة للتجمل ، وذلك للأغراض الوظيفية ، ونرى ذلك في العمارة الرومانسك ( شكل ١٩٠ ) والعمارة المصرية القديمة وعصر النهضة ( شكل ١٥٥ ) وفي بعض الطرز الأخرى القديمة حيث نجد الحوائط فيها عبارة عن البناء نفسه قائمة بذاتها ومحلا عليها الأسقف أيضا • وتعتبر هذه الحوائط أقل أهمية بكثير في العمارة القوطية ( شكل ١٤ ) وفي معظم المباني الحديثة كما في ( شكل ٦٤ ) • وتتضمنه العمارة الحديثة كوسيلة في البناء حيث يستخدم فيها الحائط الزجاجي والغرض منه خلق الروابط المنتظمة بين داخل وخارج المبنى ، بدلا من استخدامه لتثبيت الشبائيك والأبواب ، أو يستعمل كحاجز أو مساحة لوضع الزخارف عليها • ويحمل الثقل بعد ذلك على أطار من الحديد مثبت بها الحوائط وكأنها ستارة متدلية •

وقد اختفت الزخرفة بأسلوبها القديم من العمارة الحديثة التي تعتمد على ملمس ولون الحوائط وعلى بعض العناصر المائلة المستخدمة في أعمال الديكور • ولذلك فالمساحات الكبيرة المختلفة التي نجدها في تصميم منزل صافوي ذات الألوان الأزرق والأحمر والأخضر تقوم بمهمة الزخارف التي نراها في المباني القديمة مثل كنيسة باتسي •



شكل ( ٦٤ ) ميس فان دير روه : منزل  
توجد هدامات ( ١٩٣٠ ) ، حجرة العيشة  
( الجالوس ) ، إيرنو ، تشيكوسلوفاكيا •



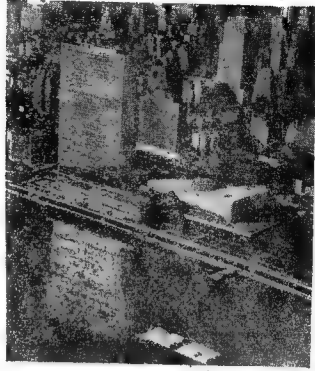
وبالإضافة إلى نوع الحائط الحديث المحدود ، ونظرا لاستخدامه كحاجز شفاف بين داخل وخارج المبنى ، نجد أنه يستخدم أيضا كحاجز متحرك كما نرى ذلك في العمارة اليابانية فقط . وليست هذه الحوائط اليابانية الشفافة خاصة لمرور الضوء من خلالها فحسب ، بل لأنها قابلة للحركة أيضا لتسمح بمرور الضوء والهواء معا فتجمل الحديقة والمنزل كجزء من نفس مساحة الفراغ . ولذا نرى أنه قد تمت وسائل جديدة في العمارة الغربية المعاصرة في كل من الحوائط الداخلية والخارجية .

وفي بعض المباني مثل منزل توجنجات ( شكل ١٦٤ ) لم يكن من الضروري إقامة الحوائط في جميع الجوانب لتعديد المساحات . وقد يكون الحائط جزءا من عرض الحجر أو جزءا مستدا إلى أعلى حتى يلمس السقف . ويتجنب للمباني أحيانا أن يقطع الفراغ الحر الممتد والذي يرى أنه أساسى . حيث يسمح للسكان بالتقليل بحرية داخل فراغ منظم - يتقلل فيه بحجمه ونظرة - من غرفة إلى أخرى ، ثم ينتقل به نهائيا خارج المبنى حيث يرى النوافذ الكبيرة التي تقوم بوظيفتها المحددة . ويمكن نقل هذه الحوائط الداخلية غير المكتملة أحيانا من مكان لآخر ، فتعطي داخل المبنى جسوا له أهمية من المرونة . ويمكن تغيير أوضاعه طبقا لاحتياجات الأسرة .

وقد تطلب وجود الحوائط الخارجية في المناطق الحارة تغييرا جديدا لصنعت من « الشيش » المتحرك الذي يشبه إلى حد ما ستائر الشيش بفينيسيا ويمكن تنفيذه بطرق مختلفة لضمان القاء توزيع الظل حسب الحاجة إليه في أثناء النهار .

**النوافذ والأبواب :** هناك نوعان أساسيان من النوافذ والأبواب ، الغرض منها جميعا هو السماح بمرور الضوء والهواء المستمر من خلالها لدخول السكان داخل المبنى . وقد تحتاج المناطق المختلفة والأغراض الاستعمالية بطبيعة الحال إلى أنواع متعددة من النوافذ والأبواب ، حتى في العمارة القديمة . وقد كان واضحا بالنسبة للمباني الموجودة بالشمال وجود فتحات تسمح بمرور الضوء ، في حين كان من المفضل تجنب أشعة الشمس في المباني الموجودة بالجنوب . ومن أمثلة الكنائس الموجودة بالشمال الكاتدرائيات القوطية بشمال فرنسا ( انظر شكل ١٤ ) وكان المقصود في بنائها السماح بمرور أكبر كمية ممكنة من الضوء على عكس الكنائس الإيطالية والإسبانية . للظلمة الرطبة .

ومما يدعو إلى الدهشة في التاريخ المعماري بالنسبة للنوافذ زيادة استعمالها حتى في العصر الحديث . وذلك لزيادة العناية بالراحة والصحة والقدرة على العمل . ولدى مدى ما توصلنا إليه حتى نستطيع أن نقارن بين البيت الأمريكي في القرن الثامن عشر مثل القصر الملكي بميلفورد ، ماساشوسيتس ( انظر شكل ١٧٢ ) وبين المبنى الاقتصادي في القرن العشرين مثل منزل سافوي من تصميم لكريبوزيه ( شكل ٣١ ) ويستخدم الزجاج الآن بكثرة في معظم المصانع والعمارات السكنية والمدارس والمحلات والمباني الأخرى حيث يجعل الناس المشتغلين والمقيمين بهذه المساكن أكثر سعادة وحيوية . ونستطيع أن ندرك مدى الانفصالات التي تنعكس على الماحل التي يستغل



شكل ( ٦٥ ) مبنى الأمم المتحدة  
( مبنى السكرتيرية والمؤتمرات والجمعية  
العامة ) نيويورك

فى مصنع بدون نوافذ ، نجد أنه يختلف عن ذلك العامل الذى يشتغل فى مصنع له نوافذ زجاجية يشاهد من خلالها المناظر الخارجية التى تعطيه الاحساس المتواصل بسهولة الحياة • وقد وجد بالتجربة العملية أن هذا العامل الأخير أكثر قدرة على العمل • فهو ينتج أكثر لنفسه ولصاحب العمل نتيجة لذلك التخطيط الدقيق ( شكل ٦٥ ) •

وتعتبر النوافذ والأبواب ، سواء استعملت فى العمارة القديمة أم فى العمارة الحديثة ، من العناصر الهامة فى زخرفة البناء ، وفى أنواع التصميم المختلفة • فالنوافذ فى المباني القديمة مثلما فى قصر قارنيزى ( شكل ١٥٥ ) تشكل اتجاهها رأسياً له نريد مضاد للاتجاه الأفقى ( أنظر أسس التصميم الباب ١٠ ) • ومن المباني التى تعتبر هنا أكثر روعة مبنى سان كارلو ذو النافورة حيث تعتبر النوافذ والأبواب فى هذا المبنى جزءاً من التوزيع الكلى للظلال والأضواء التى تساعد على زيادة الحركة من وإلى المبنى ، وكذا زيادة الناحية الإنفعالية •

وفى المباني الحديثة مثل مبنى آر • سي • إى ( شكل ٥٨ ) ومبنى هيئة ادخار رؤوس الأموال فىلادلفيا ( شكل ٧٣ ) والمباني الأخرى • نجد أن طبيعة وجود مشكلة

الناحية الوظيفية تستلزم تكرار عدد غير محدود من الفتحات في غرف المكاتب الصغيرة والناحية عن عمليه توزيع النوافذ المنتظمة . ومع ذلك فان الطريقة التي ربط بها المهندس المعماري اتجاه النوافذ بتلك القوائم العمودية الأفقية تعتبر في الواقع فكرة رائقة . وفي مبنى آر . سي . أي تنبثق الاكتاف الى أعلى بإحساس عمل يساعد على تكرار الشكل الأساسي والاتجاه العمودي للبناء . وعن طريق هذا الاتجاه القوى أصبحت النوافذ مجرد بريق من الضوء لها أهمية بسيطة للشكل العام للبناء . أما في مبنى فيلادلفيا الذي يعتبر ارتفاعه أقل أهمية حيث يتجه المبنى في الاتجاه الجانبي والاتجاه العمودي - فدرى النوافذ قد وضعت بعيدة قليلا عن السطح الخارجي للبناء لتضاعد على توازن ذلك الاندفاع الرأسى مع الاتجاه الجانبي . كما تعتبر المداخل الرئيسية جزءا من جمال المبنى . وأحيانا نجد أن أثرها في بعض الصارات أقل منه في البعض الآخر ويتناقض وجود المداخل الرئيسية في المبنى الرومانسك في القرن الثاني عشر ( شكل ١٩٠ ) مع المداخل الرئيسية الفسيفسائية المتعددة في المبنى القوطي ( شكل ١٩١ ) أما مداخل العمارة القديمة الرئيسية فتستخدم في الاحتفال الدينى والاستقبالات الملكية بجانب أهميتها في النظام المعماري بمعانيه الرمزية . ولذلك فان المدخل الرئيسى للكاتدرائية القوطية يرتبط ارتباطا رمزيا بأمال الحياة في العصر القوطي . وكجزء من التوجيه الرمزي للكنيسة ، نجد أن موقع المذبح المقدس في الناحية الشرقية تجاه شروق الشمس وموقع المدخل الرئيسى في الجانب الغربى تجاه غروب الشمس وتمثل تماثيل الكنيسة مناظر من يوم القيامة عند نهاية العالم . وفي المباني الحديثة حيث الاستقلال هو العامل الأساسى يرتبط المدخل الرئيسى بالتصميم العام للمبنى الا أنه لم تكن للمدخل عادة أهمية بالغة .

**القائم أو العمود :** القائم أو العمود من العناصر الأساسية الأخرى في البناء ؛ فهو يستخدم أساسا كدعم للمباني الخارجية كما في ألبارتيون ( شكل ١٦٢ ) أو كدعم للسقف الداخلى كما في المآبى المصرية القديمة والكنائس القبطية ( مثل كاتدرائية شاذى ، شكل ٢٢ ) . وللعמוד أشكال كثيرة متعددة وأوضاع زخرفية تتناسب مع حجمه ونوع ملمسه ، اذ يختلف شكل الأعمدة من العمود المصرى الضخم الفنى بالزخارف الى العمود الاغريقى المتين ذو النسب الدقيقة والذي يتميز بطابع القوة والصلاب أو الى عمود عصر النهضة .

وفي العصر الحديث يصبح العمود أو القائم أحيانا من المعدن أو الخرسانة بأسلوب مبسط جدا كالقوائم النحيلة المثبتة خارج منزل سافوى ( شكل ٣١ ) . ويمكن توزيع الأعمدة في مكان واحد وأحيانا يكون جزءا متكاملًا لنظام الفراغ الداخلى كما في مبنى شركة جونسون واكس ومبنى مركز البحوث والدراسات والصامة بأعمدتها المصنوبة بالخرسانة ذات التيجان باللون « البيج » . الا أن هذا التوزيع يعتبر دائما جزءا من المعنى الجمالى للبناء ( شكل ٦٦ ) .

ولا يوجد العمود عادة بفرده في البناء فهو غالبا ما يوجد كواحد من المجموعة الرأسية والأفقية التي تصنف بمصطلح القوائم والمبادئ (post-and-lintel) حيث تبرز في شكلها الأساسى عند مدخل العمارة كما في واجهة معبد البارثينون



شكل ( ٦٦ ) فرانك لويد رايت : قاعة  
العمل الكبرى ، مركز البحوث والإدارة لشركة  
جونسون وإكس ، راسين ويسكونسن (صورة  
لوفتوالية بتصريح من شركة س . س .  
جونسون وولف ) .

(شكل ٦٢) ، ونظرا لوجود بعض العيوب في نظام تركيب القائم والمداد نجد أن المداد قد يصبح آيلا للكسر نتيجة لثقله أو نتيجة لثقل محمل عليه من أعلى أو نتيجة للانفصال عند نقطة الاتصال بين القائم والمداد . إلا أنه يعتبر نظاما أسهل وأكثر شيوعا .  
أما استخدام الحجر في البناء فيمطينا ترتيبا عموديا ضيقا نسبيا وذلك لقابلية مادة الحجارة للكسر واستخدام الخشب كما في العمارة الشرقية ( شكل ٢٣ ) نستطيع أن نحصل على مدادات على شكل متوازي مستطيلات أفقية ، وذلك لأن العמוד الخشبي الرقيق يدعم المدادات الطويلة ، كما تستخدم كذلك في تدعيم الفتحة الأكثر اتساعا .

**العقود «البواكي» :** تعتبر العقد «الباكية» أحد العناصر الأساسية للمعمارية . وهي عبارة عن خط واحد مكون من وحدات منتظمة تشبه الأوتار الصغيرة توضع في شكل نصف دائري أو على شكل « حدوة حصان » أو في ترتيب مدبب ، أو على شكل قوس مفتوحة ، أو غيرها من الأشكال الأخرى التي تجعلها متماسكة بعضها ببعض كالأوتار بضغط بعضها بعضا . وتثبت هذه الكتل من الحجارة المدببة في مكانها وأطرافها المدببة متجهة إلى أسفل متماسكة بعضها ببعض في المكان المحدد لها ثم يؤمن على هذه «الباكية» بأكملها بوضع حجر في منتصف « الباكية » يعرف بالفتاح .

وحيث أن الضغط يقع من أعلى « الباكية » فإن ذلك يجعلها تبرز إلى الخارج من الجوانب ما لم توضع لها دعامة مضافة من أي نوع . ويعتبر العقد « الباكية » بصفة عامة أحد أجزاء البناء مثل العقد القائم بذاته ( انظر الشكل المرسوم ص ١٠٣ ) وتظهر

مثل هذه الأشكال في الحاجز الروماني التي تشكل مجموعة منتظمة من العقود « البواكي » تدعم نفسها ، كما يمنع بعضها بعضاً من البروز إلى الخارج ومن السقوط أيضاً . وقد ثبتت على كموب أو قواعد متينة من الأسمنت من البداية حتى الطرف الآخر . ويمكن إقامة العقود « البواكي » في العمارة الحديثة من الخشب أو المعدن ، ولكل منها مزاياها الخاصة من الناحية الاقتصادية والخفة في الوزن والمرونة والمتانة ومزاياها بالنسبة للإنتاج الكمي .

**عملية التسقيف :** لا تظهر المزايا والعيوب النسبية لأي خامة من خامات البناء في أي جزء أكثر مما هي ظاهرة في عملية التسقيف . وقد رأينا من قبل كيف أن وجود نوع معين من الخامة المستعملة في العمارة القديمة جعلنا نتسائل عما إذا كان السقف يغطي بأسطح خشبية ، أو بالعقد المبنى بالطوب ، أو بالقبة الحجرية .

وأبسط أنواع المباني ، هو البناء المتوازي مستطيلات المغطى بسقف هرمي الشكل استخدمت فيه الدعامات الخشبية . ويتكون هذا السقف بوضع مدادات محورية حسب اتجاه ميل السقف مثل ضلعي المثلث ، وتشكل القاعدة بوضوح دعامة أفقية ممتدة من حائط إلى آخر . ثم يوضع بين هذين المدادين المحوريين وبين المداد الأفقي مداد آخر عمودي قصير يزاويه قائمة على المداد الأفقي . كما يوضع مدادان آخران قصيران في وضع محوري متفرعين من أسفل المداد العمودي القصير متجهين نحو المدادات الطويلة المحورية الموجودة بأعلى مباشرة مثل هذا الرسم .



ويمكن إقامة الدعامات بهذا النظام من المعدن أو الخشب ، ويعتبر مداد السقف الأفقي هو الوحيد الذي يمكن رؤيته من داخل المبنى . أما المدادات الخمسة الأخرى فهي تغطي عادة ببطانة السقف ما عدا المبانى الريفية والأبنية الأخرى البسيطة .

ويمكن تغطية المسافة بين حائطين بواسطة القبة ( vault ) ، ويمكن أن يوصف القبة بأنه مجموعة من الأقواس وضمت متلاصقة لتكون مظلة أو نفقا من الحجر أو من الطوب أو المواد الأخرى . وأبسط أنواع القبة هو ما كان على شكل مظلة ويسمى بالقبة البرميل . وقد وجد هذا النوع في بعض مباني الآشوريين ومباني عصر الرومانسك في القرون الوسطى ( انظر شكل ١٩٠ ) .

وقد تلتفت أشكال معقدة في المباني الرومانسك حيث يتقاطع كل قيوين برميليين لتشكيل ما يسمى بفخذه القبة . ويظهر هذا النوع من القبة بصفة عامة في العمارة القوطية ( شكل ١٤ ) . وهنا يتخذ المقعد من أعلاه شكلاً مدبباً بدلاً من الشكل الدائري كما كانت الحال في أشكال العقود المختلفة لمباني الشرق الأوسط مثل العمارة الإسلامية والفارسية .



شكل ( ٦٧ ) حيد الباطيون • منظر خارجي • روما •



شكل ( ٦٨ ) جامع ايا صوليا • منظر من الجنوب الغربي • اسطنبول • تركيا •

ومع أن للقبو قيمة وظيفية وزخرفية عظيمة إلا أن مجال استخدامه يعتبر محدودا نظرا لثقل وطبيعة الحامات المستعملة . مثال ذلك في العمارة الرومانسك حيث كانت القباء الحجرية المشيدة وسط الكنيسة ضخمة للدرجة أنه كان من الضروري زيادة سمك الحوائط ومنع عمل فتحات النوافذ حرصا على متانتها . حتى ولو كان في الإمكان عمل حوائط سمكية جدا في الكنيسة الرومانسكية . كما في الطراز القوطي الذي تبعه . فنجد أن ثقل الحجارة ظل دائما عاملا مساعدا على تحديد ارتفاع المبني . ولم يستطيع البناؤون القوطيون الذهاب إلى أبعد من ذلك في الاتجاه العمودي .

ويبرز القبو مثل القوس وهو المنصهر المكون له بصفة دائمة في الاتجاه الخارجي مندفعاً نتيجة للثقل المحمل عليه ونتيجة لثقل المقد نفسه كذلك. وقد يؤدي ذلك الاندفاع إلى تصدعه ما لم يمل ما عليه من عيه مثلما يحدث في بعض الحالات . ويساعد وجود زيادة العقود المدببة كما في العمارة القوطية على الحد من هذا التصدع . ولتحل ذلك يمكن منع الاندفاع إلى الخارج لنظام القباء القديمة بعمل بروز مضاد بوضع عقود نصف إرميلية متلاصقة كما في العمارة الرومانسك ( شكل ١٩٠ ) أو عمل بروز من المداخلات الخارجية المعروفة بالكوابيل الطائرة كما في العمارة القوطية على طول السطح السفلي للقبو ( ١٤ ) . وهناك طريقة للتخلص من التصدع وذلك بوضع ما يسمى بالصلوع على طول السطح السفلي للقبو حيث تكون موازية للجانب الضيق للقبو وتستمر إلى أسفل على امتداد الحائط حتى يمس الأرضية .

**القبية :** تتشابه القبة في مشكلاتها وإمكانياتها المحدودة كالقبو تماماً . فبينما يستخدم القبو في تغطية المبني المتوازي مستطيلات معتدلة في الاتجاه الطولي أقل الحائط . نجد أن القبة قد استخدمت في تغطية المباني الدائرية أو المبانى المربعة الشكل . ويمكن مشاهدة أنواع متعددة من القبة والقبو نصف الكروي الجميلة الشكل في معبد البانثيون الروماني ( شكل ٦٧ ) وفي جامع إيا صوفيا ( كنيسة إيا صوفيا البيزنطية شكل ٦٨ ) بإسطنبول . ففي معبد البانثيون نجد أن القاعدة الأسطوانية التي أقيم عليها سقف المدخل قد غطيت بقبة نصف كروية من الحرسانة . وقد شكلت هذه الكتلة الصخرية بطريقة صبب الحرسانة في مريمات محاطة بالطوب . ثم تتسكك حتى تجف ؛ فيجمد جفافها لا يوجد هناك أي أثر لتلفط القبة إلى الخارج أو رعنها . إلا أن مشكلة نقل الكتلة المندفعة إلى أسفل ما زالت قائمة حيث أمكن حلها بإقامة حوائط سمكية جدا في أسفل القاعدة الأسطوانية . ذلك لأن كلا من القاعدة والقبة دائري الشكل ( شكل ٦٩ ) . وتوجد أمثلة أخرى نجد فيها قاعدة البناء مريسة الشكل . وقد استخدمت القبة الدائرية في عمل سقف متكامل محكم وتطورات بعض الأجزاء المعمارية الخاصة لتساعد على تثبيت الشكلين ببعضهما . ومن أهم هذه الأجزاء القباب المطلقة الكروية . كما نراها في جامع إيا صوفيا ( شكل ٧٠ ) .

وقد تبنت القبة الدائرية على القاعدة المربعة بإسقاط عقد « باكية » من القوائم الضخمة لتحدد أركان القاعدة الأربعة مشكلة أربع « دوائر » . ومن هذه القوائم بين الأسطح المقوسة للبواكي الإضائية يبدأ البناء في وضع صفوف متراصة من الحجارة



شكل ( ٦٩ ) مبد البانثيون • منظر داخل • روما •



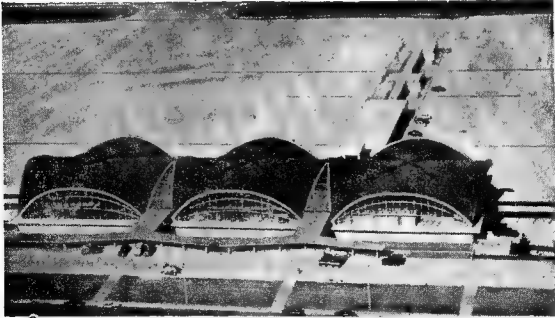
شكل ( ٧٠ ) جامع إيا صوليا • منظر داخل تجاه الممراب • اسطنبول • تركيا •



بعضها فوق بعض متدرجة من المساحة المدببة جدا الى مساحة عريضة مقوسة من أعلى . وبذلك يتم تشكيل جزء من كرة مثلثة الشكل وهي ما تسمى بالقبة المعلقة • ويشكل كل من هذه القباب المعلقة من أعلى ربع دائرة • وعندما تتقابل هذه الأجزاء الأربعة نجد أنها تشكل الدائرة الكاملة المطلوبة تقاعدة القبة والتي أقيمت من عند هذه النقطة •

ومهما تكن هذه القبة خفيفة ( وقد عملت محاولات خاصة لتحديد وزنها ) فلا يزال لها ثقل هائل على الحوائط التي ترتكز عليها • ففي جامع آيا صوفيا (شكل ٦٨) نجد أن جانبي المبنى قد دعموا من الخارج ، وذلك ببناء قائمين من الحجارة الثقيلة حيث ترتكز بثقلها على الحوائط ، ثم دعمت الجوانب الأخرى بوضع نصف قبة صغيرة أسفل القبة الرئيسية . ثم وضع اثنان من أنصاف القباب أصغر حجما أسفل كل من هذه القباب • ومن هنا نجد أن بعض المقود القصيرة تحل محل محل الثقل حتى تكثف نهائيا عند أسفل الحائط •

وتوجد طريقة أخرى لاقامة القبة الدائرية على القاعدة المربعة وذلك باقامة جزء يسمى بالعقد الصغير (squinch) ومن الناحية الجوهرية يقام هذا العقد (سواء أكان مستقيما أم منحنيا ) بعرض زاوية المربع ليكون شكلا قريبا من الشكل المثلث المضلع ، وعليها يمكن وضع القبة بسهولة • وأبسط أشكال العقد الصغير عبارة عن شد مداد مستقيم بعرض كل من الأركان الأربعة لتشكيل المثلث المطلوب ، والشكل الآخر



شكل ( ٧١ ) مبنى النحلة • مطار بلدة لاميرت - سانت لويس ، سانت لويس بيسوري.

عبارة عن إقامة عقد « باكيه » بمرض قواعد الأرضية كما في جامع إياصوفيا ، وتقام على هذه العقود « البواكي » حوائط مربعة ، ثم تقام عقود « بوك » أصغر بمرض أركان الحوائط المربعة حيث تحول المربع الى شكل مئمن الأضلاع لوضع القبة عليها •

ومن هذه الوسائل العامة لعمليات التسقيف يجب تمييز الفرق بين شكل السقف في المبنى من الداخل وبين المنظر الخارجى له • فمثلا قد توجد عقود تشبه البرميل داخل المبنى ذات السقف الهرمى من الخارج كما في العمارة الرومانسك أو العمارة القوطية التى يداخلها عقود مدببة •

ويتوقف الغرض الوظيفى للأنواع المختلفة من السقف الخارجى على الأحوال المناخية ، فمثلا نجد أن الجمالونات أو السقف الهرمى ضرورى فى المناطق الثلجية ، وبذلك يتماسك السقف بعضه ببعض ولا يصيبه تصدع أو تلف • ومن ناحية أخرى نجد أن الأسقف المسطحة مفضلة فى المناطق الحارة ، وذلك ليتمكن الناس من النوم خارج غرفهم أو الجلوس تحت السقف أثناء النهار •

وتنبع الحاجة الى القبو المجرى اما من الرغبة فى الضخامة وإيجاد الفراغ الداخلى كما سبق أن لاحظنا ، أو لاعتبارات الأمان وكان هذا هاما فى القرون الوسطى حينما كانت حوادث الحريق منتشرة • وقد شب حريق فى كنيسة شارتر ( شكل ٢٢ ) مرتين خلال القرن الثانى عشر ، كما أحرق الغزاة وقد كانوا من البروجيين والمجريين بعض المباني فى اوائل القرون الوسطى •



شكل ( ٧٢ ) إيرو سارنيت : برج المياه

( صلب غير قابل للصدأ ، سمه ٢٥٠,٠٠٠ )

جالون) المركز القى بجنرال مونتورز بديترويت

ميتشجان •

وفى معظم الوسائل القديمة لعمل السقف التى سبق شرحها ، أن لم يكن كلها ، تنجدد السيطرة على البناء تبعاً لامكانيات الحامة نفسها ، ككفل الحجارة وقابلية الخشب للالتواء وغيرها . أما بالحافات الجديدة فيمكن تصميم وإنشاء أسقف ذات نسب جميلة وأشكال غريبة . وقد ساعد صب الخرسانة على إقامة ثلاث وحدات أسطوانية متداخلة لعمل السقف بمبنى استراحة مطار بلديه سانت لويس من تصميم لاميرت (شكل ٧١) كما يوجد أيضاً باستراحة مطار ايرى ساينين للخطوط الجوية العالمية للنقل بايدوليد بنيويورك ( ١٩٥٨ - ١٩٦٠ ) سقف مكون من أربع قباب من الخرسانة الرفيعة طولها ٣٠٠ قدم . وأقيمت فى محطات السكك الحديدية من الداخل « جمالوزات » حديدية ضخمة حيث لم يكن فى الامكان تغطيتها دون عمل قواعد أو كموب لحماية العقود المصنوعة بقوالب الطوب الثقيلة أو الخرسانة كما كان فى العهد الرومانى القديم .

والطريقة الأخرى الجديدة لعمل مساحات دائرية منتظمة هى طريقة الانشاء ( بالفلاف المضغوط ) حيث تستخدم فيها ألواح من المكن أو الخشب « الابلاكاج »

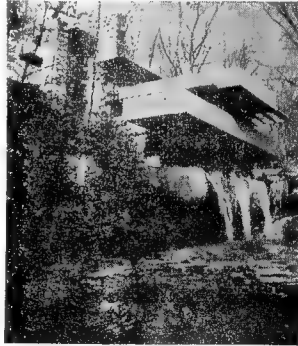


شكل ( ٧٣ ) هاو وليزكار : مبنى  
هيئة نيلاوليا لادخار رأس المال - بنسلفانيا  
بفيلادلفيا .

بحيث يمكن ثنيها بطريقة الضغط أو الكيس إلى الشكل المطلوب ، كما في خزانات حفظ الغاز ، أو خزانات المياه كخزان المياه المصنوع من الصلب غير القابل للصدأ في ديترويت من تصميم سارينين ( شكل ٧٢ ) ومثل هذه الأشكال لا تحتاج عادة إلى عمل هيكل وتتخذ الغلاف والهيكل في هذه الحالة .

**الكمرات :** الكمرات عنصر انشائي في أشغال الهياكل الحديدية الحديثة الموحدة . ولعمل مدادات من الأشغال المعدنية نجد أن وجود الكمرات يساعد البناء على صنع مجموعة من المدادات الأفقية تثبت عند نقطة بروتها من جانب الإطار الحديدي ، وهي متينة جداً كافية لتحمل الأرضيات والحوائط الخارجية ، إلا أن وجود مثل هذه الكمرات يجعل المصمم يستبعد الحائط الموازي للشارع وهي ميزة إذا كانت المساحة هناك بارزة خارج المبنى ، وسيلة هامة لتجنب التكرار الرتيب للزخارف الرأسية .

وقد لا تستخدم الكمرات للتحميل عليها فحسب ، بل يمكن أيضاً أن يعلق الحمل عليها ، وكان من السهل عمل صغوف من النوافذ بهذه الطريقة في مبنى هيئة ادخار رؤوس الأموال ببيلا دلفيا ( شكل ٧٣ ) ، ومثل آخر لذلك نشاهد في أعمال فرانك لويد رايت مثل منزل روبي ومنزل كوفمان ( شكل ٧٤ ) وغيرهما من المباني الأخرى حيث استخدمت الكمرات بأسلوب رائع لظهور التصميم . وامتداداً لهذه الطريقة يوجد نوع من الانشاءات المعلقة وفيها يمكن إسقاط كل المبنى من سار قائم مرتفع في مركز المبنى مثل برج معمل شركة جونسون واكس ( شكل ٧٥ ) ، حيث يثبت كل طابق على كمرات بارزة من مركز الساري أو العمود وبوسائل اضافية معينة يمكن رؤية التقسيم الموجود في أقسام المعمل المنفصلة بتمييزها بمساحات الأرضية من خلال واجهة البناء نصف الشفافة . ويبلغ ارتفاع هذا البرج ١٥٦ قدماً ومع ذلك فقد ثبت على قاعدة قطرها ١٣ قدماً عند أضيق نقطة فيها ( شكل ١٧٥ ) . ونظراً لوجود تناقض بين البرج والقائم للحمل عليه نجد أن البناء يظهر وكأنه مرتفع في الفضاء .



شكل ( ٧٤ ) فرانك لويد رايت : منزل كوفمان (المياه الساقطة) بير دن ، بيسلفانيا ،  
( صورة مصرح بها من متحف الفن الحديث )

## التخطيط والتصميم

عندما نصل الى عناصر التكوين أو التخطيط يجب أن نلاحظ أنه لم يشيد أى نوع من المباني دون تخطيط \* وقد يختلف شكل المبنى المطلوب تخطيطه بالنسبة لنوع العنصر ، وهذا الاختلاف يبدأ من الجراج المستطيل الشكل الى تصميم الكنيسة ذات الطابع الرمزي أو عمل رسم مقعد المصنع على الطراز الحديث \* وتختلف أعمال البناء بالنسبة لطبيعة تخطيطها المتعدد النواحي ، ويمكن اعتبار هذه المنشآت أشكالاً مجسمة ذات أبعاد ثلاثة ، وذلك بالنسبة للروابط العنصرية أو المعقدة \* وكلما كان الشكل المجسم الهندسي بسيطاً كان تأثيره أكثر تكاملاً واقتناعاً \*

وتشمل مثل هذه الأشكال الهندسية الشكل الهرمي الذى ظهر فى العمارة المصرية القديمة ، والشكل المكعب الذى ظهر فى البيت الحديث ومسساكن نيويورك الهندسية والشكل المخروطى الذى ظهر فى الكسوخ البدائي وفى أعلى البرج فى القسرون الوسطى ، ثم الشكل الأسطوانى الذى فى مخزن الغلال الحديث وبرج الأجراس فى القرون الوسطى (مثل برج بيزا) ، والشكل نصف الكروي الذى ظهر فى كوخ الاسكيمو المصنوع من الجليد وبعض المباني الشرقية \*



شكل ( ٧٥ ) : قاعة البرج ( صورة  
مصرح بها من شركة سي . سي . جونسون  
وولده )



شكل ( ٧٥ ) : غراك لويده رايت : برج  
معمل شركة جونسون واكس ( ١٩٤٩ )  
راسين ويسكونسين \*

كما توجد مثل هذه الاشكال المجسمة الهندسية المختلفة مشتركة في بعض المباني ، مثل مجموعة الاشكال المكعبة المختلفة في العمارة الحديثة أو في مساكن بيوبلو الهندسية والشكل المكعب مع نصف الكروي في المباني البيزنطية مثل كنيسة ايا صوفيا ( حاليا جامع ايا صوفيا ) ( شكل ٦٨ ) والمكعب مع الجزء الذي يغطيه المخروطي الشكل أو مجموعة من المكعبات مع الشكل النصف كروي مثل برج الجرس والشكل الاسطوانى مع نصف الكروي في مخزن الفلال ، ونصف الاسطوانى مع نصف الكروي أو نصف المخروطى كما في الشكل الجانبي للكنيسة وبعض التراكيب الأخرى المعقدة الاشكال الشائعة الاستعمال .

**الكتلة :** تواجه بعض المباني سواء اكان أساسها الهندسى بسيط أم معقد ، المشاهد بكتلتها وضخامتها ، وقد يكون لها تأثير بصري لبساطتها أو لنوع طابعها الأثرى . وعندما تتكون الكتلة من شكل هندسى بسيط من الاشكال التى سبق ذكرها ، نجد أن تأثيرها الجمالى يكون عادة بسيطا وفعالا . وكيفما كان الأمر فهناك كتل عديدة نجدها متجمعة في بناء واحد الا انها لم تكن ذات طابع بسيط .

وتوجد الاشكال الأساسية في جامع ايا صوفيا ( شكل ٦٨ ) على شكل النصف كروية ( القباب ) والمكعبة . ولكن بالثناء نظرة أخرى الى المبنى نجده يتكشف عن وجود كتل أخرى مثل الدعائم الضخمة الموجودة في الجانِب الشمالى والجانِب الجنوبى ، كذلك انصاف القباب وبعض العناصر الأخرى الموجودة في الجانِب الشرقى والجانِب الغربى . وتكون هذه العناصر كلها علاقة جمالية لها أهميتها بتكرارها لشكل القاعدة المكعبة . وكذا بتكرار القباب الكروية . كما أن كثرة عدد الحامات المستعملة هنا في البناء التى تلفت النظر بضخامتها لها تأثير في توازن هذه العناصر بعضها مع بعض .

وأكثر من ذلك قد تترابط كتل البناء بأسلوب أكثر اندفاعا ، كما نشاهد ذلك في توزيع البناء غير المتشابهة مثل مبنى آر . سى . اى ( شكل ٥٨ ) أو في مبنى ولورث ( شكل ٥٩ ) حيث يبين ذلك المبنى نسبة الاندفاع البسيط ، وقد وضعت فيه الكتلتان الأساسيتان في الفراغ الواسع مثل الجزء العلوى لحرف H مدعمة نفسها ، وكأنه برج مندفع في الاتجاه العمودى .

أما توزيع الكتل في مبنى آر . سى . اى فقد كانت غير متجانسة وكأنها تشكل جزءا من نموذج دائم الحركة للبناء التى تعتبر أحد عناصره الكبرى . ويهتس المبنى في حد ذاته نمودجا بدويا من الكتل الضخمة . ويوجد بالجانِب الضيق ( وهو المدخل الرئيسى ) كتلة رئيسية مندفعة بقوة الى أعلى محاطة بكتل أصغر ملحقة بها ، وقد تأثرت كل من هذه الكتل جزئيا باحتياجات البيئة ، التى تتطلب مراجعة بين حين وآخر من حيث مناسبة التصميم وقدرة البناء على أداء وظيفته . أما الجوانِب العريضة فتظهر كأنها قطيع كبيرة مجسمة فصلت عن الكتلة على شكل مجموعة من الدرجات المنتظمة من القاعدة حتى القمة .

وبالمقارنة نجد أن الكتلة الموجودة في المبنى الصغير لهيئة توفير رأس المال فيلادلفيا تختلف كثيرا عن الموجودة في المباني السابقة . ويمكن التعرف على هذه الكتلة عن طريق القاعدة الأفقية بحافاتهما « بكرانيشها » للنحمة المتعددة ، وكذا عن طريق ذلك المصعد ذي القوة المندفعة عموديا ، المركب في أحد جوانب المبنى ، ثم عن طريق القطاع الكلي للمبنى الذي يختلف تماما عن الكتلة الموجود بها المصعد . إلا أن هناك توافقا بين شكل المبنى العمودي وبين قاعدته الأفقية ، وذلك نتيجة التناقض الموجود بين الاتجاه العمودي للدعائم وبين الحركة الأفقية للمساحات المبنية التي تفصل النوافذ .

**حجم الفراغ :** قد لا تتناسب كتلة المبنى دائما مع حجم الفراغ الداخلي له وما نشاهده في الأهرام التي بناها المصريين القدماء ليعتبر دليلا أكثر وضوحا وصورة أكثر بساطة لذلك التناقض بين داخل البناء وخارجه ( شكل ٧٦ ) . وتحتوي كل من هذه الكتل الضخمة من المباني ( التي يبلغ ارتفاعها ٢٧٥ قدما ) على ثلاث غرف صغيرة مختلفة طول أكبرها ٣٤/٢ قدما وارتفاعها ١٩ قدما وعرضها ١٧ قدما . وهذه الغرف والغرف الأخرى الصغيرة عبارة عن الفراغات الداخلية للمبنى ، أما للمباني فعبارة عن كتلة حجرية صلبة .

ورغم أن الأهرامات تبين لنا وجود التناقض بين الكتلة والفراغ الناتج عن رغبة الفراغنة في الضخامة والبقاء والسرية - فإننا نجد أن بعض المباني الأخرى غريبة في أسلوبها ، كما في مبنى جامع آيا صوفيا ، بفتحاتها الخارجية ذات القوة والعظمة وهي تتناقض بشكل عجيب مع الفراغ الكلي الداخلي . وقد أعطيت الحرية الكاملة للمعماري لجعل سعة الفراغ الداخلي فسيحة ، ثم إقامة مبنى خارجي لها .

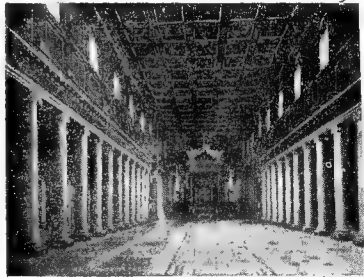


شكل ( ٧٦ ) الأهرامات وآيو الهول  
الجزء ، المبهورة الغربية المتصلة .

وبمقارنة الفراغات الكبيرة الداخلية فى العمارة القبطية بالمعبد الاغريقى القديم ( شكل ٦٢ ) نجد انها قد فرضت لأسباب عملية واجتماعية محددة ، كما لم يدخل نظام الاحتفالات الدينية داخل المباني الاغريقية واكتفى بتقديم المباني على أنها رموز دينية منحوتة معقدة كانت لمقابلة التمسيس الأعظم الذى يقوم بالصلوات الجنائزية وقبول الهدايا ، ثم يتفرد داخل المعبد لوضعها تحت اقدام تماثيل الآلهة • وتشغل هذه التماثيل الجزء الأكبر الداخلى من المعبد الاغريقى • وحيث ان المعبد لم يكن يدخله سوى التمسيس وأتباعه لتقديم الهدايا وزيارة غرفة الكنز الموجودة بمؤخر الكنيسة فلم تكن هناك ضرورة اجتماعية لوجود فراغ أكبر • ومن ناحية أخرى فوجود الصلوات الجماعية بالنسبة للمذهب المسيحى قد يتطلب وجود مكان للمبادة حيث يقام حفل الصلوات الحقيقية ، وذلك بالمشى حول المذبح المقدس ، وهكذا الى أن تنتهى هذه الصلوات •

وقد فطمت المباني فى عصر المسيحية القديمة هذه الاحتياجات مثل كنيسة القديسة ماريا العظيمة (شكل ٧٧) • ونفس الروحانية التى دفعت المسيحيين القدماء الى زخرفة الكنيسة بالبازيلكا من الداخل بدلا من زخرفتها من الخارج ( وكذا تفضيلهم للروح على الجسد ) جعلتهم يهتمون بالفضساء كعمان لوجود الاحساس بالارتباط مع الله • وفى المباني مثل مبنى جامع أيا صوفيا (شكل ٦٨) كان الفراغ يعبر عن روحانية العصر النافذة والاعتراف بوجود الله ، ورمزا لمصداق البشر ليقابله فى مكان أعلى من عالم الأرض • وقد اشتد ذلك الشعور والاحساس بالادراك والعذاب حتى فى الكنائس القوطية فى القرن الثالث عشر كما فى كنيسة شارتر بباريس وأميين ( شكل ١٤ ) •

وقد قدمت الكاتدرائية القوطية نوعا من الفراغ الداخلى له أهمية كبرى وخصوصا فى العمارة الحديثة • وقد ساعد اتساع مبانيها المعمارية على عمل فتحات

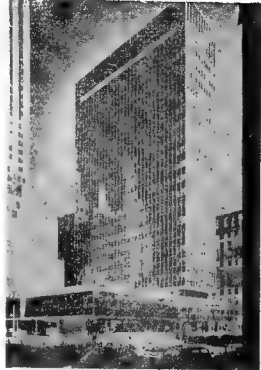


شكل ( ٧٧ ) القديسة ماريا العظيمة •  
منظر داخلى تجاه الممرات بروما •





شكل ( ٧٨ ) ميس فان دير روه  
وفيليب جونسون : مبنى سيجرام ( نموذج •  
١٩٥٨ ) نيويورك •



شكل ( ٧٨ ) سكيندور وأدينجز وميريل :  
منزل ليفر ( ١٩٥٢ ) نيويورك •

في الحواطط بها نوافذ من الزجاج المؤلف بالرصاص • كما ساعد أيضا على خلسق الاحساس بالترايط بين داخل البناء وخارجه حيث لم يكن ملموسا من قبل • واذا كانت الامثلة القديمة تؤكد ذلك التناقض الموجود بين الداخل والخارجي ، أو حسب معلوماتنا الحديثة هو وجود تناقض بين الكتلة والفراغ ، نجد أن البناء القوطي قد خطط ليبين العلاقة بين كتلة البناء وبين الفراغ الذي تشغله •

وفي المباني الحديثة مثل منزل توتجندتهات ( شكل ٦٤ و ٦٤ ) يوجد الاحساس بالترايط المتشابه بين داخل المبنى وخارجه • فالفراغات الداخلية لهذا البناء لم تشغل بالحواطط ، بل هي مستمرة أو ممتدة من مساحات النوافذ الضخمة الموجودة في الواجهة الخارجية وقد أعطتنا الشعور بالتكامل المستمر بمجرد رؤيتها من الخارج • ويتشابه هذا الاحساس بذلك الطابع الخيالي الذي نلمسه في البيت الياباني بحواططه المتحركة التي تسمح بمرور الضوء من خلالها ، وبما يعويه من الأثاث الخفيف الموزع في أرجاء المنزل والأشياء الأخرى العملية • وقد ظهرت بشكل نسيج رحب لمرونة الفراغات الداخلية واتساعها وارتباطها بعضها ببعض • ويختلف الفراغ الداخلي ليفلا توتجندتهات ، كما ذكرنا من قبل ، اختلافا تاما في التأثير الجمالي والفرض الاجتماعي عن ذلك الفراغ الداخلي الموضوع بدقة وعناية في البيت أو المسكن الغربي القديم •

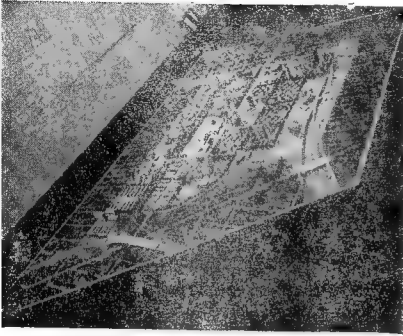
وتتضمن الفراغات الداخلية أيضاً مثل الكتل الخارجية للتحليل الفني فيجب أن تتجاوب مع النموذج الجمالي الكلي لتجعل البناء قطعة فنية من العمارة . وقد خططت منزل سافوي من الداخل ( شكل ٣١ ) على أساس مجموعة من الغرف تقام حول فناء مكشوف في تكامل يحفظ توازن نسب الحجرات لتواجه عدد الفراغات المفتوحة وينطبق هذا التوازن على جميع الفراغات الداخلية حتى في المباني القديمة . فمثلا - تحتوي كنيسة بالسي ، على فراغ مربع يشبه القبة ملحق به قبتان تساعدان على حفظ توازن القبة الكبيرة وتغطي المساحات المستطيلة الكبيرة .

ومن الجائز اعتبار الفراغ من خصائص بعض الواجهات الخارجية ، فالنظر الى مبنى مثل منزل ليهير ، أو مبنى سيجرام بنيويورك ( شكل ٧٨ ، ١٧٨ ) ، يبين أن الممارزين قد صادفوا فيه بعض الصعوبات لا لخلق تراكيب نسبي بين الجزء الرئيسي القائم أو الشكل الأنسيابي والمساحات المستطيلة الملحقة فحسب ، بل ليجاد تراكيب بين المساحات للشغولة أو الكتل الناتجة عنها وبين الفراغ الواسع الموجود داخل المبنى أو بقاعده . وتجد أيضاً في بعض المباني الأخرى أن تراكيب هذه الكتل والفراغات محسوب حساباً دقيقاً . ويمكن ملاحظة ذلك التراكيب في مبنى هيئة أذخار رأس المال بفيلا دلنيا ( شكل ٧٣ ) ومبنى آر . سي . إي . وبعض المباني الأخرى التي تعتبر أحد المعاني التي تميز عن التكامل الفني للتصميم الانشائي وليست الكتل والفراغات وحدها هي التي تتجاوب بعضها مع بعض . فتكامل الكتل مع الشكل العام لها مطمئنا تأثيراً فعالاً . فهي تتكامل جميعها ، كما تلمس في مبنى آر . سي . إي . تراكيب الكتل الملحقة تراكيباً وثيقاً بذلك التأكيد الشامل الذي يساعد على خلق خط خارجي أو هيكل خارجي يعطي الاحساس بالثقة والتكامل كما يطمئنا الشعور بوجود كتل تملأ الفراغ . ومن ناحية أخرى ، فالمباني الفنية بالزخارف في القرن التاسع عشر في عصر وجود القوى الكهربائية مثل دار الأوبرا بباريس قد يكون شكلها العام جميلاً إلا أننا قلما نرى فيها تراكيبها الواضحة للتكامل بالكتل الرئيسية للمبنى .

**التنظيم والتوزيع :** من الوسائل التي يمكن الحكم بها على تصميم العمارة هي دراسة عنصر مدى الاستفادة بتوزيع المبنى استفادة فائقة . وتنسائل : هل سيؤدي المبنى وظيفته ؟ وهل تتحرك مصاعده الكهربائية بسرعة كافية لتوصيل جموع الناس الى الطابق الرئيسي وتوزعهم على مكاتبهم بالنظام ؟ وهل تؤدي هذه المصاعد مهمتها كاملة بانتهاء الصل عندما يصرع كل شخص ليجد مكانه داخل المصعد ؟ فمن وجهة النظر هذه ، تستطيع عمل مقارنة بين مبنى آر . سي . إي . ومبنى سيجرام وأعمالها الضخمة وبين بعض المباني الخاصة بالكتائب في أي مدينة ضخمة .

فالمباني القديمة التي بنيت لفترة من الزمن وبصورة سريعة والتي طواها الزمن لم تستطع أن تساهل في زيادة الضغط للموس في عدد السكّان المعاصرين حيث كانت مصاعده هذه المباني بطيئة جداً وعددها غير كاف ، وقد وضعت في مكان لا يتناسب مع الغرض الاستعمالي .

وتجد من جهة أخرى أن مبنى آر . سي . إي . الضخم يتمتع بميزة البنك الكبير لوجود مصاعده محلية سريعة به ، وضعت بعناية على مسافة كافية من أبواب المدخل



شكل ( ٧٩ ) جيرومين و ياماسكي  
وستونوروف : نموذج لمشروع تصميم جبرائيلوت  
- أورليانز ، ديترويت ، ميشيغان \*

الكثيرة العدد وقد وزعت هذه المصاعد بطريقة يمكن بها تقسيم العمل بالمساحات العمودية الموجودة بالمبنى - فمجموعة من المصاعد تصل حتى طابق معين ثم تصعد مجموعة أخرى الى عدد من الطوابق الأعلى ، ثم مجموعة أخرى الى طوابق أعلى من السابقة ، وهكذا \* ومع أن تنظيم أو توزيع كل طابق على حدة قد يتخذ الشكل الروتيني ، إلا أننا نلمس عدم العناية بذلك التنظيم عندما نجد أن الشخص يقطع مسافة طويلة من بداية خروجه من المصعد حتى المكان الذي يقصده \*

والحقيقة التي نجدها في مبنى آر \* سي \* اى \* الضخم هي نفس الحقيقة الموجودة في المبنى الصغير الذي يحتوي على مكاتب أو في المساكن أو الشقق السكنية الصغيرة نسبياً سواء أكانت قديمة أم حديثة البناء \* ويعطينا قصر فارنيسى والوفى ( أنظر شكل ١٧١ ) صورة عن الأخطاء الجوهرية في عملية التوزيع ، حيث لم تكن هناك وسيلة للدخول لبعض حجرات معينة إلا عن طريق الجسرات الأخرى أو عن طريق الخروج من الممر العام أو الفناء الداخلى \* وقد تفلتت العمارة الحديثة على هذه الأخطاء وذلك بتخطيط الحجرات وتوزيعها حول صالة الدخول أو حول غرفة مستقلة حتى لا يسبب إزعاجاً للناس عند مرور غيرهم \*

ومما يدعو الى الجدل والمناقشة بالنسبة لمبان مثل قصر الوفى حيث كانت الحاجة الى الاستقلالية - التي وجدت في إيماننا هذه نتيجة للضغط المتزايد - لم توجد

بنفس الدرجة طبقا لنظم الاحتفالات الدينية الملكية ، حيث لم تبق على ماكانت تقوم به السلطات الملكية من سرية ، في حين نعتبرها اليوم مشكلة خطيرة خصوصا اذا لم يكن في استطاعة المسئولين عن الشؤون العامة العمل بمفردهم . وتكاد تكون مثل هذه الاستقلالية الملكية بالنسبة للملك لويس الرابع عشر حلمًا أو خيالًا . فقد كانت حفلات الاستقبال ومآدب العشاء وحفلات الرقص ، معروضة عرضا مستعرا . الا انه لوجود حجرات اضافية ، فقد كان من الممكن أن يستخدم الحشم السلالم الضيقة الموجودة بين جدران القصر أو الأبراج الموصلة لجرة معينة عن طريق مدخل سرى يستخدم لجميع الأغراض ، والا لأصبح استخدامها دائما بواسطة الجمهور وكأنها ممرات عامة .

لم تختلف المباني القديمة مثل اللوفر و فرساي و فاريزى فى تنظيمها وتوزيعها عن المباني الحديثة فحسب ، مثل مبنى جراتيوت - أورليانز أو مشروع مساكن وليامز بيرج ، بل تختلف أيضا عن المباني الفرعية الجماعية . وتمتلك المباني القديمة رغبة الفرد فى المجد والمظلة وقد خصصت أساسا لثبوتها الخاصة .

وربما قد بنيت بعض المباني بنفس الأسلوب ؛ اذ كان فى فرساي مساكن هذه المباني ، وقد بقيت الحقيقة - سواء من الناحية الاجتماعية أو المادية - من أن هذا الشعب كان دائما فى خدمة الملك .

ويتعارض مشروع الإسكان الحديث ( شكل ٧٩ ) مع القصر القديم ، اذ يعد من أجل الخدمة الجماعية . ونلخص هذه الحقيقة بشكل جوهري بالنسبة لمكاتب رجال الأعمال والبنوك ومحطات السكك الحديدية والمدارس والمستشفيات ومباني الخدمات العامة الأخرى . وهذا هو كل ما أدت إليه الاحتياجات الديمقراطية الحديثة ، فى المجتمع الجديد . وتبعا لهذه الاحتياجات نجد أنها تفسح مشاكل جديدة لكل من التصميم والفرض الاستعمالي للبناء حيث تجتمع مكونة العناصر الأساسية للصناعة .

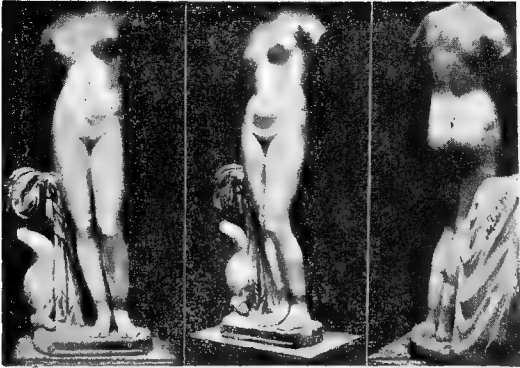
## ٥٠٠ معنى فن النحت

يختلف فن النحت بطبيعته في الأسلوب الفني عن أعمال التصوير المسطحة . ونظرا لأن فن النحت يتضمن أشكالا مجسمة ذات أبعاد ثلاثة فإن لوظيفته أهمية من حيث الاحساس بالكتلة والحركة المتجهة الى الفراغات المطلقة المحدودة وكذا باللمس واللون ، وتتيح لنا جميع أعمال النحت ، قديمة كانت أم حديثة ، المتعة الفنية ليس من خلال مشاهدتها فحسب ، بل عن طريق اللمس والتوازن والحركة المجسمة الفعلية .

ونجد عند فحص قطعة من النحت أننا نتأثر بمنظر شكلها المتع الأخاذ وبلونها وملامستها والحركة تجاه الفراغ وببعض الدوافع الواضحة الأخرى .

وتنود عادة حول التمثال لتتجدد أحاسيس ماثلة للشكل وللون وغيرهما ، وعندما تظهر لنا أساليب جديدة ، تتغير الرؤية وتختلف العوامل الأخرى . وعن طريق هذه الرؤية تتكشف لنا طريقة في التعبير لا نهاية لها ، سواء أكانت في أعمال النحت القديمة أم في أعمال النحت المعاصرة التجريدية ، فهي توجد مثلا في النحت الإغريقي من حيث تنوع خطه الخارجي ( شكل A٠ ) . إذ يستطيع الإنسان أن يمضي حول تمثال هيرميس ( اله المعلم ) الذي نحته براكسيثيلس أو تمثال إفروديت الهة جمال سايرين فيجد بدون شك أن كل خطوة تعطي للمتلين شكلا خارجيا والما جديدا .

وهناك متعة ثانية تتعلق بإحساسنا باللمس . فوجود بعض خامات معينة في أعمال النحت مثل الرخام المصقول والخشب والصلب تحث الأصابع على اللمس ، وليس سطح التمثال الخارجي وحده هو الذي يدعو الى هذا الاحساس ، بل هي خطوطه التي يتكون منها الشكل ، فتمثال **الفهد الهنشي** المصنوع من الحجر الجرانيت الأسود اللامع ( شكل A١ ) الذي نحته **ألبيال هيرنانديز** (Hernandez) قد حاز إعجاب آلاف من الأطفال الصغار والشباب . فالنحات يخلق ويبدع عن طريق التشكيل الحقيقي الطبيعي للطين أو الحجارة أو أي مادة أخرى . فيشكل بيده الطين ثم يصبه بعد ذلك بالبرونز أو الفخار أو بالخامات الأخرى ، أما في النحت المباشر على الخشب أو الحجر فإن أنامله لا تقل منفعة له عن عينه . فعمل الفنان الأصلي يحرك فينا الإحساس بالمهارة اليدوية والاستجابة البصرية .



شكل (٨٠) الروديت آله جمال سايرين: من الملف ، ثلاثة أرباع ومنظر امامي ، متحف المحطة بروما .

٢ ٢٨

وهناك دافع ثالث خاص يجذبنا الى قطعة النحت ، وخصوصا في العالم المعاصر وهو احساسنا بالتوازن . ومع أن هذا الاحساس موجود عند تذوقنا لفن العمارة ، وبصفة محدودة في فن التصوير ، فإن أمثلة معينة في النحت ( مثل أعمال رينالد بترل (Reginald Butler) مساري كالري و جاك ليبشيتز (Jacques Lipchitz) وكنستانتين برانكيوزي (Constantin Brancusi) ، وتيودور روزاك ، (شكل ٨٢) بارزة في قوة نحو مساحة من الفراغ ذات أسلوب خيالي جديد خارج حدودها المادية الفعلية . يكاد يقاوم هذا البروز الاتجاه المتبدل لحركة البصر المادية عندنا ، ويدفعه الى الانتقال العنيف . ومن هنا يأتي التوازن الذي قد يقاوم مقارنة تقريبية بالتأثيرات الموجودة في أنواع معينة من النحت الباروكي مثل التمثال المسمى نشوة القديسة تيريزا من أعمال برنيني ( شكل ٩٨ ) .

وقد نلاحظ مرة أخرى أن أعمال الفن القديم غالبا ما تنتج لنا أساليب جمالية معينة ( وهي الاتجاه الى الفراغ ) اذا قورنت بأعمال الفن الحديث ، ولكننا نجد أن الأعمال القديمة تتضمن غرضا جوهريا مثل تقوية الشعور الديني التي تعتمد عليها هذه الناحية الجمالية . وقد تكون الحركة في الفن الحديث غاية لذاتها ، فهي حركة فعلا ، والاحساس الصادر عنها موجود في نطاق خاص بها الا وهو عالم الفن .



شكل ٨١ ج ماكيو هيرنانديز : الفهد الهندي (من سحر الديوريت ١٩٢٢ - ١٩٢٥)  
متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك .

ما الذى يحاول كالدو أن ينقله إلينا من خلال الحركة ؟ فهي بالنسبة للاحساس القديم قد تعنى شيئاً بسيطاً ، أو قد لا تعنى شيئاً على الإطلاق . أما بالنسبة للاحساس الجديد فأننا نجد على أى حال أن كالدو يحاول تجسيم فكرة الحركة فى جميع أعماله الفنية ( كما يفعل فنانون العصر الحديث ) التى تنقلنا بصرياً ومادياً إلى فراغات أخرى وتعطينا الاحساس بالحركة ، والاحساس بالتوازن ، وكذا الاحساس بالشكل المادى .

وبمقارنة الانتاج المعاصر بأعمال الفنان العصر الباروكى الفنية من حيث الحركة قد نلاحظ أن هذا الفنان الباروكى لا يزال محكوماً بمشكلات شغل الفراغ مع أن هذا الفراغ ينتقل ضمننا بعيداً عن الحدود الأصاية للتصميم نفسه . أما فى أعمال النحت القديم فأننا نشعر دائماً بهذه الحدود ، بينما يتضح لنا أنها أقل أثراً فى أعمال النحت المعاصر . وتختلف الأهمية الأساسية فى الأشكال القديمة التى تشغل الفراغ ( أنظر أعمال ميكيل انجلو شكل ٣٤ ) اختلافاً تاماً عن أهمية الفن المعاصر للتزايده ، سواء أكانت فى تغير الفراغ للمتسع المشغول ( أنظر لبيتون أو أعمال ريفيرا شكل ٦٣ و ٨٥ ) - أم باستخدام فراغات تنفذ خلال مساحات النحت ( أنظر تمثال بيفزرن شكل ٨٤ ) أم فى حركة الشكل نفسه كغاية فنية ( أنظر تمثال روزاك شكل ٨٢ ) .

وفى النحت كما فى التصوير توجد الآن مجموعة حديثة من الأساليب الجمالية متحدة القيم القديمة . ولو أن للنحت الحديث - كما يظهر لبعض الناس - قوة اندفاعية وقدره على التغلب على الفراغ عن النحت القديم ( متنقلاً خارج نطاق النحت القديم حيث تبقى إمتداداته داخل حدود العمل النحتى ) فإن ذلك لم يضعف من شأن

الفن القديم . وكذلك فإن القيم الثابتة لأعمال النحت القديم لا تمنعنا من تقدير أعمال النحت في عصرنا الحديث .

### أوجه استخدام النحت

كأن لاستعمال النحت من الناحية التاريخية أهمية كبرى في الأغراض الدينية كما نشاهد في تمثال برثيني المسمى *نشوة القديسة تريزا* ( شكل ٩٨ ) . وهناك غرض وطني آخر هام هو إحياء ذكرى الأفراد أو الجماعات كما في قوس تيتوس ( أنظر شكل ١٦٤ ) تمجيذا لانتصار روما على اليهود . وتتضمن التماثيل النصفية استعمالا مجيدا ، كما في تمثال *فولتير* لادون وتمثال *جاثاناملا* لدوناتيلو . وتمثال *كوليوني* للبروكيو ( انظر الأشكال ١٦٥ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ) وأعمال أخرى مماثلة . وقد تكون قطعة النحت تسجيلا للموضوعات اليومية كوصف الحياة والمعدات في أوقات معينة كما نشاهد ذلك في التماثيل الصغيرة المصنوعة بالطينة المحروقة ذات السحر والجمال التي صنعت في المصور الهيلينيسية . وقد وجد التعبير الأدبي مكانه أيضا في تمثال *لاوكون* الشهير الذي استوحى من قصة حرب طروادة ( أنظر شكل ١٨٧ ) .



شكل ( ٨٢ ) *بيودور روزاكي* : *الغنية*  
 ألهمه . ( من الصليب والبرونز والنيكل  
 الفضي : ١٩٥٣ - ١٩٥٦ ) *بصريح من*  
 صالة عرض *بيير ماليس* .





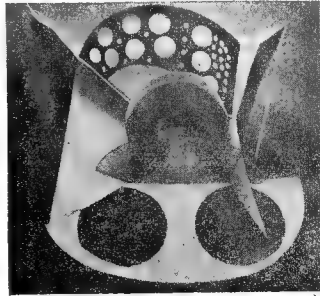
شكل ( ٨٣ ) الكسندر كالدر : الرمان .  
متحف ويتنى للفن الأمريكى بنيويورك .

ويعتبر الموضوع اليومى والموضوع الأدبى ضئيلا بالنسبة للموضوعات الأخرى المستخدمة فى أعمال النحت ؛ فهى ترضى الناحية الذهبية أكثر مما ترضى الناحيتين التاريخية والاجتماعية أو الغرض التذكارى . وتعتبر أساسا إنتاجا فنيا كما فى أعمال نحت القرن العشرين . ونجد فى الوقت الذى لا تقام فيه المعابد أو تزين الكاتدرائيات بالتماثيل ، أو فى الوقت الذى وصلت فيه التماثيل الأثرية العامة الى مستوى منخفض حيث لم يعد هناك مكان لوضع التماثيل فى البيوت الصغيرة الحديثة ، ونجد أن التماثيل قد وضعت خارج المبنى فى الحدائق وحفظت داخل المتاحف . وقد ساعدت الحاجة الى الناحية الوظيفية على انتشار تحويل أعمال النحت الحديث تجاه التعبير المتكامل ، وهو : الفن للفن . ويصور لنا تيمال ييغز نر ( شكل ٨٤ ) نوعا من الطرز الفردية ذات المستوى الرفيع نفتت بأيدى نحّاتين معاصرين ، هذه الطرز التى لم يستوعبها غير عدد قليل من محبى الفن . وقد استوحى لبيتون أعماله ( شكل ٨٥ ) من الاعتبارات الدينية مع وجود تكوين خاص فى ذهن الفنان وهو ضمن نطاق التعبير الحديث رغم أنه يتعرض لاحتياجات معينة بالطريقة القديمة .

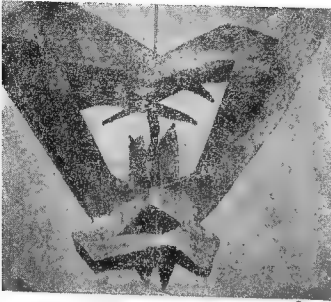
## الحجم والبعد

تتدرج أبعاد التمثال المختلفة من الحجم الذى يزيد عن الحجم الطبيعى الى الشكل ذى الحجم الصغير جدا مثل العملة التى يقل قطرها عن بوصة واحدة ، وهناك تماثيل ضخمة فى الفن المصرى القديم مثل أبى الهول الذى يبلغ ارتفاعه أكثر من مائة قدم أو التماثيل الأخرى التى تقل عنه حجما ، وتعتبر أكبر من الحجم الطبيعى • أما تمثال موسى الذى نحته ميكل انجلو ( شكل ٨٧ ) فهو أكبر من الحجم الطبيعى • أما تمثال الطبيعى التى كثيرًا ما توجد فى أعمال النحت القديمة ، وخصوصا عندما ارتبطت بالعمارة • كما يعتبر تمثال **رامى القرص** لمايرون ( شكل ٨٦ ) أكبر نسبيا من الحجم الطبيعى متخذًا طابه' معينة من النحت الاغريقى ، فى حين يمكن اعتبار تمثال **فولتير** من أعمال أودون ( أنظر شكل ١٦٥ ) وتمثال **أبولو ودافنى** لبرينى ( أنظر شكل ١٧٧ ) وبعض الأعمال الأخرى التى تمثل العصور القديمة فى حجم طبيعى •

وعلى أى حال ، فإنه ينبغي أن نلاحظ أن التماثيل التى تعتبر أكبر من الحجم الطبيعى أو كالحجم الطبيعى ، ليست لها أهمية فى حد ذاتها ، إلا أنها تعكس شيئا من رغبة الفنان فى أن يجعل بعض التماثيل ذات صيغة أثرية كتمثال **خروج** ( شكل ٨٨ ) وتمثال **موسى** وتمثال **فولتير** و**رامى القرص** التى يزيد حجمها عن الحجم الطبيعى بكثير • وأكثر أهمية من ذلك أن حجم التمثال وحده لا يفرض عليه طابه التذكارى



شكل ( ٨٤ ) أنطون كارو : تمثال  
نصلى (من المصن والسيليلويد قبل عام ١٩٢٦)  
متحف الفن الحديث بنيويورك •



شكل ( ٨٥ ) سيمور ليتون : نود ابدى  
( من النيكال النقى ) تولسا ، أوكلاهوما .

او وقعه على النفس • اذ قد وجدت تماثيل ضخمة فى أواخر العصر الرومانى قد اندثرت تقريبا ولم تترك أى أثر يشرف موضوعها •

وبالعكس فان التماثيل التى تقل عن الحجم الطبيعى غالبا ما تبين لنا روعة الادراك أكثر مما يفعله الحجم الذى يغلب عليه طابع الضخامة • وقد ظهر ذلك واضحا فى تمثال **جوديا الشهير** بمتحف اللوفر ( شكل ١٨١ ) الذى يبلغ ارتفاعه حوالى  $\frac{3}{4}$  قدم وفى تمثال **آلهة الثعبان** من أعمال كريتان ( شكل ١٨٢ ) وارتفاعه ٧ بوصات ، ثم فى تصميمات العملة الاغريقية الأثرية ( شكل ١٢٨ ) ويبلغ حجمها مثل حجم العملة التى نتداولها الآن فى عصرنا الحديث • وبالرغم من تفاوت أحجام هذه الأشياء كلها الا أن معظمها له تأثير فعال •

ويعتبر الغرض الوظيفى من العوامل الرئيسية لتحديد حجم التمثال ( ولو أنه لم يكن العامل الوحيد ) فوظيفة تمثال **خفرع** الاجتماعية والمصارية هى تخليد عظمة فرعون ، أو أن وظيفة تمثال **موسى** الذى هو جزء من المبنى التذكارى للبابا يوليوس الثانى الذى لم يتم بناؤه قد أثرت على حجم العمل الذى أخرجه الفنان • أما التمثال الذى يصمم ليضاءه الجمهور كجزء من المبنى ، أو ليوضع داخل المبنى ، أو فى أحد ميادين المدينة ، نجد أنه من الضروري أن يكون ذا حجم ضخم • وقد إقيم تمثال **جيتامالاتا** لـ **لئوناردو** فى حجم ضخم ( شكل ١٩٩ ) على عمود مرتفع أمام كنيسة القديس انطونى ببادوا وذلك لجعل الاجساس بآثره واضحا مرئيا •

ولو أن بعض التماثيل الاغريقية مثل تمثال **آلهة ليمنيا** أو تمثال **رامى**

**القرص** ( شكل ١٨٣ ، ١٨٥ ) أو غيرها لم تكن جزءاً من بناء المعبد إلا أن لها غرضاً استعمالياً أساسياً أثرياً . وبناء على ذلك ، فقد نفلت بأحجام أكبر من الحجم الطبيعي . وفكرة تمجيد الجنس البشري هنا قائمة كذلك ، وربما كانت السبب في تكبير حجم التمثال . وقد حدث نفس الشيء في المجتمع القديم عندما كانت الحاجة السياسية تدعو إلى تمجيد رئيس الدولة ، ويمثل ذلك في تمثال ستالين الضخم وفي تمثال هتلر وغيرهما من تماثيل رجال السياسة المماثلة . وقد يكون التمثال متوسط الحجم إذا كان استعماله محدوداً سواء أكان ذلك التمثال للمتعة الشخصية للفنان أم نفعاً لشخص آخر . وقد صمم مثالو العصر الروماني في القرن الثامن عشر ، مثل كلوديون أعمالهم لفرف السيدات الخاصة التي كانت تستخدم في ذلك العصر . وكذلك فقد أدرك بعض مثالي العصر الحديث أن هناك مكاناً خارج المتاحف أو المباني الحكومية القديمة لوضع التماثيل ذات الطابع التذكاري ، وقد تحولوا إلى عمل قطع صغيرة من التماثيل يمكن وضعها داخل البيوت .

وأخيراً فالأسلوب الذي جعل المثال المعاصر يتباعد عن عمل الدولة الحقيقي مثل الكنيسة وغيرها من أنواع التشجيع التقليدي ، هو نفس الأسلوب الذي جعله لا يحتاج إلى عمل تماثيل بأحجام ضخمة . فهو يعمل الآن لنفسه في حدود الاحتياجات الطبيعية البسيطة الخاصة « بمرسه » ، وفي حدود الإمكانيات المادية المحدودة لمهنته التي تجعل صناعة التماثيل الأثرية صعبة التنفيذ من الناحية المادية . وهناك بعض المثاليين يصنعون تماثيلهم من الحجارة إلا أنها لا تباع ، ويوجد هؤلاء المثاليون أنفسهم في نهاية السنة أنهم قد انفقوا أموالاً طائلة على الخامات دون الاستفادة منها .

### التماثيل المستقلة للأشخاص

قد تنتمي أعمال النحت إلى أحد النوعين الآتيين : النحت المستقل أو النحت البارز ، فالتماثيل المستقلة متعددة الأشكال ويمكن مشاهدتها من جميع النواحي ، ولابد من المشي حولها حتى يتسنى للمشاهد تذوقها . وتمثال **واهي القرص** لمايزون (شكل ٨٦) يعتبر مثالا بسيطا نفذ على شكل مجسم له أبعاد ثلاثة مستقل عن العمارة ولا يمكن رؤيته على جدران المبنى أو وأجسته ، مثل تمثال **خفوع وتمثال لايبس** ( شكل ٨٨ و ٩٦ ) ولما كان تصميمه بحيث يمكن رؤيته من جميع الجوانب ، فكان لابد من تخطيطه ليكون لكل جزء مظهره ودلالته .

ومن ناحية أخرى نجد أن تمثال **هوسي** ليكل أنجلو ( شكل ٨٧ ) لم يصمم لأي غرض من الأغراض ، إلا أنه تمثال يوضع في ركن بأحدى المقابر الضخمة . ورغم أن الباحثين قد شاهدوا صوراً فوتوغرافية للمنظر الخلفي لتمثال **هوسي** إلا أنه بالنسبة لنا قد بقي تمثالا يرى من الأمام موضوعاً داخل حائط نصف دائري في بناء معماري حديث . ومع ذلك فقد أوضحنا الصور أن المقصود من هذا العمل هو مشاهدة هذا التمثال من عدة جهات . وكان الغرض الأساسي من عمله هو أن يشاهد من



شكل ( ٨٦ ) مايرون : واهى القرص  
لنسخة رومانية من الرغام ( قصر مانتسيمي  
بروما •



شكل ( ٨٦ ) ( اليسار ) مايرون :  
واهى القرص ( نسخة من البرونز ) للتحف  
الأهل بروما •

الجوانب أيضا • وبناء على ذلك لم يفكر الفنان في عمله بالطريقة التي فكر فيها  
النحات الذي صنع تمثال **خفرع** ( شكل ٨٨ ) •

وقد صنع تمثال **خفرع** ( وهو من مجموعة التماثيل المصرية القديمة ) ليوضع  
على حائط المقبرة ، ولذلك اهتم الممثل بالمنظر الأمامي فقط • ونظرا لتلاصق بعض  
التماثيل بالمحاط تماما ، نجد عدم أهمية منظرها الجانبي اطلاقا ، رغم أن عملية  
الانجاز « التشطيب » نفسها كانت تتم بعد التركيب • ولم يكن تمثال **خفرع** جزءا  
من المبنى بنفس الإحساس المتكامل الموجود في تمثال **الاله العظيم** بكنيسة أميين ( شكل  
٢٤ ) حيث كان الغرض منه أن يوضع في مكان معين يرتبط به ارتباطا طبيعيا • وعلى  
أى حال فإنه يجب اعتبار العمل المصرى القديم عملا معماريا من الناحية العملية •  
ولهذا السبب ، ولأسباب أخرى كالخلود وقوة التأثير والبقاء ( انظر فصل ١٢ الفن  
القديم ) نجد أن تمثال **خفرع** قد نفذ على شكل كتلة لها طابع هنسى •



شكل ( ٨٨ ) خنجر ( من الحجر  
الديوريت ) المتحف المصري بالقاهرة •



شكل ( ٨٧ ) ميكل الجسور : موسى  
( من الرخام ) كنيسة القديس بيتر في  
فيكتورى بروما •

وقد خضع كل عنصر فى هذا الشكل لناعية الادراك الهندسى ، فالأرجل والأذرع  
وبقية الجسم عبارة عن خطوط متوازية تكون شكل التمثال الذى نحت من كتلة مجسمة  
مستطيلة ، وعلاوة على ذلك فإن أى جزء من التمثال لم يخرج عن نطاق الكتلة الأصلية  
يعتبر خاضعا له تماما •

وفى مثل هذا النوع من التماثيل ، نجد أن خلف التمثال مواز للخط الخلفى  
للكتلة ، والقبض مواز لخط القاعدة ، والذراع العلوى مع الخط الخلفى والذراع الأسفل  
والقدم مواز لخط القاعدة ، وهكذا ••• ويحرص الفنان على الاحتفاظ بكل هذه  
العناصر فى حدود الخيال ولكن فى حدود الامكانيات المحدودة للكتلة المستطيلة المجسمة  
التي يمكن إبرازها حول التمثال •

وكما فى أنواع التماثيل المستقلة ، نلاحظ أن الغرض من عمل تماثيل خنجر  
يختلف عن الغرض الذى عمل من أجله تماثيل موسى و دامي القصر ، وهو رؤيتها  
من جميع الجوانب • ومع ذلك فقد كان تماثيل خنجر منفصلا تماما عن المكان الذى وضع  
فيه لدرجة أنه كان يجمع بين النحت المستقل والنحت البارز •

وبانتقالنا من التماثيل المصرية المصنوعة من الحجر الديوريت واستخدامها لأغراض الخلود والتعظيم ومعلمها لتخليد عظمة البشرية والقوة التأثيرية نأتى الى تماثال موسى المصنوع من الرخام الأكثر ليونة . وتجد هنا أيضا شكلا محكما فيه تركيز . محتود بالخطوط الأصلية التى تكون الكتلة ذات الزوايا القائمة . أما الأفراس الاستعمالية لأعمال الفن فى عصر النهضة المزدهر فهى تختلف تماما عن الفن المصرى ولذلك تغيرت وسائل التنفيذ تغيرا شاملا بالرغم من شكل الكتلة . ويوجد شعور بخرقة حقيقية مقصودة رغم شكل كتلة الحجر الأصلية .

وقد سيطر المثال المصرى القديم على الحركة بوضع جميع هذه الخطوط فى أوضاع متوازية مع الأرضية أو القاعدة ليحصل كلا من العين والأكتاف والأرجل وكلنا الاندماج فى مستويات موازية بعضها لبعض . ( وهو ما يعرف بإمامية التمثال (frontality) أما فنان عصر النهضة فهو بينما كان يبقى على تكامل الكتلة وتجنب الغامرة بها ، نراه يهتم بتألف الحركة ، فنجد الأذرع متقاطعة ، والرأس بعيدا عن الجسد ، كما تسحب الأرجل بعيدا عن الخط الأمامى للكتلة بنسب مختلفة . وأكثر من هذا فقد كانت ترتب هذه العناصر ترتيبا تاما بدلا من الأسلوب الذى كان يتبع فى التماثيل المصرية من الأمام مع حساب التوازيات فيه ، ونجد أن أعمال عصر النهضة كانت تتبع طابع الحركة اللولبية الاندفاعية كما فى أعمال ميكيل انجلو .

فعلما نبدا من الجزء الأسفل من الناحية اليسرى . ثم نتحرك يمينا ، ثم الى أعلى . ثم حول التمثال من الناحية اليسرى فى شكل دائرى فى عكس اتجاه عقارب الساعة. نجد أن الحركة تنتقل الى الذراع اليسرى . ثم من الناحية اليسرى الى الخلف عن طريق اليد اليمنى تنجه الى أعلى جهة اللحية ، وبعد ذلك الى الخارج تجاه الفراغ عن طريق الرأس . ولم تنقل هذه الطريقة الحركة وحدها بصفة عامة انما تنقل أيضا التحرر النفسى من قيود الكتلة المفروضة عليها ذاتيا . كما تظهر أيضا حالة من المقاومة عند انزعاج الحركة اللولبية فى التمثال من الكتلة نفسها . وقد اتبع مثال العصر الحديث الشكل المتكامل تماما مثل الذى اتبعه ميكيل انجلو ومازال استعماله قائما حتى الآن .

ونظرا لأهمية الحامة وتأثيرها بالنسبة للتماثال المصرى القديم واستخدامه للحجر البصلب فقد كان يفرض عليه شكل قد يحتاج الى بعض التفاصيل . وقد ساعد استخدام الرخام السهل الاستعمال للمثال الإيطالى على تنفيذ ما قد يريغه للحصول على عمل طبيعى أكثر ، وعلى تفاصيل للملابس والملاح ذات طابع نفسانى .

ويعتبر تماثال ولهى القروى مثلا آخر من النحت الحر المستقل . وقد صنع أساسا من البرونز الذى ساعد الفنان فى الحصول على حرية فى الحركة واسترخاه فى الجسم . وقد أحس فنانو الإغريق فى القرن الخامس قبل الميلاد بالحاجة الى حرية الشكل أكثر من الفنانين السابقين ؛ فقد استعملوا خامة أكثر تحمرا وعملوا على تطويرها . ويعتبر هذا العمل مثلا لأهمية الناحية الجمالية المتزايدة عند الإغريق القدماء . وبالإضافة إلى دجنسود أعمالهم الفنية ذات الطابع الدينى والتذكارى ، فقد عملوا على تنفيذ

كثير من الأعمال الفنية التي نسميها الآن « الفن للفن » (أنظر البرونز والمعادن الأخرى) •

والاختلاف الحقيقي بين العمل الفني كتمثال **وامي القورص** وبين التمثالين اللذين سبق التكلم عنهما: نجده يستند على استبعاد شكل الكتلة التي تساعد على انطلاق التمثال ليعبر عن الحركة ، في حين كان التمثال للمصري القديم يدل على الخلود والقوة كما كان التمثال الايطالي الحديث يدل على فشل الفنان وفشل الزمن نفسه ، وهو ما كان يرمز به مايرون بالاتجاه التجريدي الذي نسميه بالحركة • ان ما اهتم به الفنان الاغريقي العظيم هو الاحساس العام بالحركة وبالطريقة التي عليها شكل الانسان ، فهو يعرضه بأسلوب معين ( وهو هنا بشكل منحنى منتظم ) قد عبر عن هذا الاحساس • ومن أجل هذه الغاية كان لعنف الكتلة التي شاهدها في الطريقة التي يميل فيها الجسم خارج التمثال فائدة فعلية •

وتؤكد التماثيل التي من هذا النوع - وأعمال الفن الروماني والاغريقي الكلاسيكي مليئة بالأمثلة - الشكل العام للتمثال عن تأكيدها لشكل الكتلة أو القوة المعنوية التي اتبعت في الطرز الأخرى • وبالتنظر الى قطعة من النحت الكلاسيكي من أي زاوية نجد أنها تبين أو يتبين أن تبين شكلا عاماً جليلاً أو حركة خطية تجذب النظر إليها • ففي تمثال **وامي القورص** نجد أن توزيع الخطوط الرئيسية من طريق الذراع اليمنى ثم الاكتاف والذراع والأرجل اليسرى ، وكلنا التقوس الكلي للجسم ، قد نتج من الشكل العام الممتد الى الرأس ووسط الجسم ثم الفخذ اليمنى حيث كان لها أثر في تركيز القوى عندها يتجه الحط المنحني الى الناحية اليمنى والآخر يتجه الى الناحية اليسرى •

## النحت البارز

لقد ميزنا في أعمال الفن القديم بين النحت الحر أو المستقل مثل تمثال **وامي القورص** وتمثال **موسي** ، وبين أعمال النحت البارز وهو يتضمن التماثيل التي تعتبر إما جزءاً من المكان المثبتة عليه وإما منحوتة فيه مباشرة • وللتعبير عن النحت البارز تعبيراً مختلفاً قد نعتبره نحتاً بارزاً أو مرتفعاً عن المساحة التي يمكن رؤية البروز عليها • وهناك مثالان معروفان من هذا النوع من الفن ، وهما النحت البارز الذي يمثل الاحتفال الباناثينيكي بمعبد البارثينون (Panathenaic Procession) باثينا (شكل ٨٩) ، والآخر المسمى أبواب الجنة الموجودة في كنيسة التعميد بكاتدرائية فلورنسا (شكل ٩٠ ، ٩١) •

وتمثل هاتان القطعتان نسبة الأبعاد الموجودة في النحت البارز بالأقدام والبوصات ، وكذا نسبة بروزها من المساحة المثبتة عليها • ويبلغ ارتفاع النحت البارز الموجود في معبد البارثينون ٤ أقدام و ٤ بوصات ، ويبلغ ارتفاع كل من المنحوتات الموجودة بباب كنيسة التعميد قديماً لكل حشوة وارتفاع للدخول الكلي ١٨/٢ قدمًا • وعنده الأمثلة في الواقع لم تؤثر في تحديد الأبعاد في النحت البارز ولكنها تغطي





شكل ( ٨٩ ) فرسان ( من الرخام ) أحد التفاصيل من الفريز باناثينايك من معبد البارثينون • المتحف البريطاني ، لندن •

فكرة تامة عن الحقيقة ، وهي أن كلا من النحت المستقل والنحت البارز معكومان إلى حد ما باحتياجات العصر الذي ينفسد فيه •

وبالنسبة لارتفاع النحت البارز ودرجة برؤزه عن المساحة المثبت عليها ، نجد أنها في النحت البارز الاغريقي أقل بكثير من النحت الايطالي ، كما نجد أن معظم التماثيل فيها غير مترابطة على الإطلاق • وأبعد من ذلك ، فالتماثيل الاغريقية على مستوى واحد من الارتفاع تقريباً ، ويوجد في النحت البارز الايطالي بروز يتدرج من النحت المنخفض إلى النحت المتوسط البروز والنحت الأكثر بروزاً حيث يتفنن جميع إمكانيات هذا الاتجاه • ونحن نسميه عامة بالنحت المنخفض والنحت المتوسط البروز أو النحت البارز المرتفع • وقد صورت جميع الأنواع كلها هنا في هذا الكتاب ، حيث تبين قرب بعد الأشكال في النحت البارز المرتفع ، ثم نجدها تتباعد نسبياً في النحت المتوسط ، أما في النحت المنخفض فتوجد عند مسافات كبيرة في الأشكال التي يصعب رؤيتها بوضوح • ويوجد نوع آخر لم يبين هنا يعرف بالنحت الغائر (hollow relief or intaglio) وهو ما نجد الأشكال فيها إما منحوتة في السطح وأما منحوتة في بروز معكوس بدقة تحت مستوى السطح •

وتعتبر كل من الأعمال الاغريقية والايطالية جزءاً من المباني التي صممت لهذا



شكل ( ٩٠ ) لورينزو جيبيرتي : أبواب الجنة ( من البيروني ) كسب الصديك بكتفراية  
فلورنسا ، فلورنسا بايطاليا • ( صورة صرح بها من مكتب الاستعلامات السباحي الايطال ) •

الفرض . فأعمال الاغريق صممت للحائط الذى يقع خلف الأعمدة الخارجية للمبني .  
 أما أعمال النحت الايطالية فهي لأبواب متخل كنيسة التعميد بكاتدرائية فلورنسا .  
 وهذا هو التقليد القديم لأعمال النحت البارزة ، للقدس لعبت الى وقت قريب  
 دورا وظيفيا . أما فنانو اليوم أمثال ماتيس وآرب ( شكل ٩١ ) وبعض الفنانين  
 الآخرين فقد قاموا بأعمال من النحت البارز للأغراض الجمالية وحدها دون ارتباطها  
 بالمعمارة .

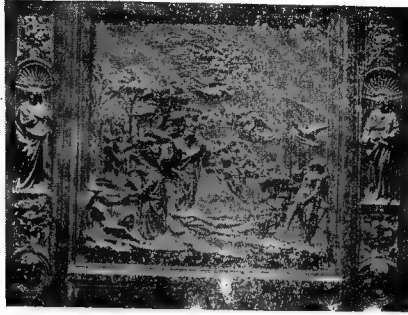
ويختلف هذان النوعان من النحت القديم الذى سبق الحديث عنهما فى صفاتهما  
 الجمالية عن الفرض الاستعمالى الذى صمما من أجله ، فالنوع الأول القديم يعكس  
 شخصية الفن الاغريقى غير المحددة ذات الاتجاه الطبيعى . أما أعمال النحت الموجودة  
 فى بوابات الجنة ذات الاتجاه الطبيعى الزائد فهي نتيجة زيادة الاحتياجات الانسانية  
 فى القرن الخامس عشر بإيطاليا مع تأكيدها للتشريح الواقعى والمنظور وبعض التطورات  
 الأخرى .

### المفاهيم الحديثة لشكل المنحوت

ولو أن الانسان يستطيع أن ينسب بعض أنواع النحت الحر والنحت البارز  
 الى أعمال الفن المعاصر إلا أن هذا التمييز قد أصبح الآن ليس له معنى على الإطلاق .  
 وخصوصا فى النحت الحر المجسم أكثر من النحت البارز . ولا تزال أعمال النحت  
 البارز الحديث التى قام بعملها كل من نيكولسون وآرب وماتيس تتخذ طابع النحت  
 البارز . إلا أن الادراك فى النحت الحر المستقل يتغير كما فى أعمال الفنانين لبيشتر  
 وهنرى مور وجاىو وبيرغزى وكالدر ولاسو ثم روزاك (انظر أشكال ٨٢ - ٨٥)  
 ومع أننا دون شك نستطيع أن نرى هذه الأعمال الفنية من جميع الجهات فأننا نستطيع  
 أيضا أن نتمتع فيها ( بالمشاهدة على الأقل ) فضلا عن أنه يمكن ادراك ما بها من  
 أجزاء متعددة تتقاطع وتتلاحم لتحول بشكل جاد طبيعة الفراغ الذى تشغله كليا أو  
 جزئيا . ونرى فى مثل هذه الأعمال كيف أن الأوضاع القديمة فى النحت قد تغيرت  
 عن طريق الفنانين أنفسهم . وبالتالي نجد أن الحالة التى عليها المشاهد قد خضعت  
 أيضا لهذا التغيير .

### الحامات وطرق الأداء فى النحت

التيراكوتا : وهي كخامة تستخدم فى أعمال النحت . وإجادة من وسائل التعبير  
 القديمة جدا ، استخدمها الانسان فى عصور ما قبل التاريخ . وفى النهاية استخدمها  
 قدماء المصريين والافريق والصينيون وشعوب الهند على مستوى فنى عال . والإصلاح  
 نفسه يصف أنواعا متعددة من الطينة المجهزة التى استخدمت فى الأشكال  
 المطاوعة . وهي معروفة عموما « بالأواني الخزفية » أو المصنوعة من التيراكوتا  
 (terra cotta) التى يمكن تشطيبها إما بطبقة من الطلاء الزجاجى اللامع وإما أن  
 تترك بدون طلاء . وقد أثبتت كلتا الطريقتين فى العصور القديمة ( ينبغي أن نخص

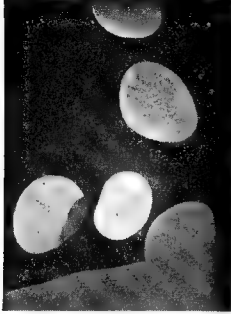


شكل ( ١٩٠ ) لورزو جبرتي : الخلق ( إحدى لوحات أبواب الجنة • كنيسة التعميد بكانتيرالية فلورنسا ، بفلورنسا • إيطاليا ) • ( صورة مصرح بها من مكتب الاستعلامات السياسي الإيطالي ) •

بالذكر أعمال أسرة سونج الصينية المتأخرة ( كما استخدمت بكثرة في أعمال أسرة ديلاروبيا ذات الطابع الماطفي في القرن الخامس عشر بإيطاليا ) شكل ٩٤ ) وأعمال كلوديون الفرنسية الجذابة في القرن الثامن عشر • ونجد أمثلة أخرى من منتجات مصانع فينر بالنمسا ذات الطابع الزخرفي في أوائل القرن العشرين ، ثم في أعمال بيكاسو المتعددة ذات الأسلوب الخيالي المعاصر ( أنظر شكل ٢٣٦ ) •

ومن مميزات التيراكوتا التي جعلتها تستخدم على مر السنين هي : أولا بالنسبة لأعمال الفن التي تكون الحامات فيها عموما صعبة الاستخدام ، تكون التيراكوتا أسهل استخداما ، إذ تجهز الطينة الأساسية داخل إطار معدني ، ثم تحرق بطريقة لا تكلف كثيرا • ثانياً ، بعد حرقها تصبح أكثر المواد عملاً لا تتعرض للتلف أو التآكل أو التشقق ، إلا أنه يمكن بالطبع كسرها نتيجة لأي تصادم يقع عليها •

والميزة الثالثة توقف على إمكانيات لون الطينة ( التيراكوتا ) كما نلمس في الحشوات ذات النغم الرقيق في عمل ديلاروبيا والألوان الحية في طيور بيكاسو • ويمكن الحصول على هذه التأثيرات اللونية ، عن طريق استعمال الطينات ذات الألوان المختلفة أو بإضافة طبقات من الطلاء الزجاجي ذات الدرجات اللونية المتعددة حيث تثبت على سطح التمثال في أثناء عملية الحرق الثانية في القرن المعد لذلك ، أو في القرن العاشر •



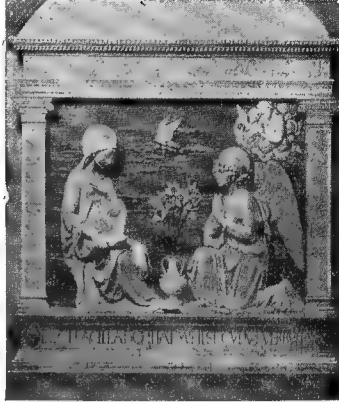
شكل ( ٩١ ) جين آرب : نحت بارو ،  
١٩٣٠ (خشب ملون) • من مجموعة مسز جورج  
هنرى وارن ، بنيويورك • ( صورة مخرج  
بها من متحف الفن الحديث ) •

أما الميزة الأخيرة لطينة التيراكوتا فهي إمكانية هذه الحامة للحصول على نماذج إضافية متكررة من النموذج الأصلي بطريقة تجهيز قالب مجوف عكسى من الشكل الأصلي ، ثم تؤخذ عدة نماذج متكررة من هذا القالب توضع بدورها في الفرن للحرق ، ثم يوضع الطلاء الزجاجى بعد ذلك أو تشطب بالطريقة التى يرغبها المثال •

ونظراً للإمكانات الزخرفية واللونية التى يمكن الحصول عليها من التيراكوتا فقد استخدمها المماريون فى الواجهات الخارجية للمباني ، خصوصاً فى بلاد سكان البحر المتوسط القديمة ، وكما وجدت مجالا حيويا عظيماً فى العصر الحديث ويستخدمها مثالو أمريكا اليوم فى أعمالهم الفنية • ونظراً لوجود المساكن والشقق الصغيرة فى عصرنا هذا ، فقد كان فى الإمكان وضع التماثيل الصغيرة المصنوعة من التيراكوتا ومثيلتها المصنوعة من البرونز داخل البيوت •

وتقدم التيراكوتا للمثال مزايأ أعظم من الحامات الأخرى من حيث لونها وملامستها وتكاليفها وحجمها وتكرار إنتاجها • ومن الممكن تقدير درجة الحامات أو نوعها بذلك التباين اللونى والصفاء الناعم والطبقة الدقيقة الساحرة التى وضعها ديلاوروييا مسج للمسح الخشن والقوة المعبرة التى تظهر فى طائر بيكاسو الجسم • ويمكن ملاحظة ذلك فى التناقض الموجود بين تماثيل تانج (T'ang) البديعة الصغيرة الحجم ، وبين أعمال النحت البارز ذات الطابع المعمارى الأثرى كالتى توجد فى الأمثلة القديمة أو الحديثة فى الجزء العلوى من واجهة متحف الفن بفيلا دلفيا •

**البرونز والمعادن الأخرى :** تعتبر السبائك بالبرونز من الوسائل الأخرى التى



شكل (٩٢) أندريا ديللارويا : البشارة .  
( طينة محروقة مغطاة بالزجاج ) . كنيسة  
ماجوري ، لايرنا ، إيطاليا .

استخدمها المثال من بداية عمل النموذج من الطين الى الشكل النهائي الذي تم حرقه في الفرن . وقد استخدمت هذه الخامة بعد فترة طويلة من استخدام الطين بأنواعه المختلفة . ولكن تاريخه يرجع الى الوراء حتى العصر البرونزي نفسه من ( ٣٠٠٠ - ١٠٠٠ قبل الميلاد ) . وقد تفوقت كل من الصين القديمة وكريت ومصر في أوائل ثلاثة الآلاف السنة قبل الميلاد في وسائل صناعة التماثيل البرونزية ، كما استخدم البرونز بكثرة في العهد الاغريقي القديم ( انظر تمثال رامي القرص ) واستخدمه أيضا الاتروسكان بإيطاليا وبعض الشعوب الأخرى القديمة . وقد استعادت صناعة البرونز شهرتها القديمة خلال القرون الوسطى وعصر النهضة والعصور الحديثة ( انظر لوحة أبواب الجنة شكل ١٩٠ ) .

وكما هو متبع في التراكوتا ، يستطيع المثال عمل نموذج الأصل من الطين ومنه يمكن صب التمثال بملء البرونز دون أية صعوبة ، فضلا عن ذلك فقد يمكن إعادة عملية الصب بأقنان ومرات متعددة ، والميزة الكبرى الواضحة في ذلك المعن تتركز في قوته على التماسك وقدرته على تحمل الصدمات وعلى الثنى أو الضغط دون كسر أو تشقق . ولهذا المعن فوائد عظيمة أخرى أبعد من ذلك مما يساعد المثال على عمل تماثيل في أوضاع لا يمكن الحصول عليها باستخدام التراكوتا أو الحجارة أو

الحامات الأخرى الصلبة . ويظهر تطبيق هذه الحامة أكثر وضوحا في عمل تماثيل بها انفصالات أو حركات عنيفة مثل تمثال حيوان يقفز أو واقصة على أطراف أصابعها أو الرياضي الذي يرمى بالكرة . وتجد في مثل هذه الأعمال أنها غير متوازنة ، وقد تكون نسبة قوة الثقل كبيرة في التمثال المصنوع من التيراكوتا أو الرخام في حين أن قوة التماسك في البرونز أكثر من اللازم لتحمل الثقل الزائد .

وقد نتخيل أن في تمثال ريمينجتون المسمى **برونكو باستر** (Bronco Buster) (شكل ٩٦) نوعا من عدم التوازن والمنف الشديد ، ومع ذلك فالحقيقة هي أن العنصر الأكبر في التمثال هو جسم الحصان المجوف ، وكذا جسم الرجل . ولذلك فالثقل لم يكن كبيرا كما هو ظاهر في التمثال . أما النقط الضعيفة الواقع عليها الضغط الموجودة في الأرجل الخلفية للحصان فقد قويت أو ملئت بكمية إضافية من المعدن لتتحمل تحملا كامليا ، وبهذه الطريقة يقل الثقل من مواضع الضغط حيث قد يضر بالتمثال ليزيد في المواضع التي يليه فيها الثقل .

وهناك ميزة أخرى فنية لمعدن البرونز أكثر أهمية نجدها في تمثال **واهي القرص** (شكل ٨٦ ، ١٨٦) من عمل مايرون للمثال الاغريقي من القرن الخامس قبل الميلاد . فلقد أصبح في الامكان عمل مثل هذا التمثال في أول الأمر ، وذلك لتطور وسائل استخدام البرونز التي ساعدت على تكوين جسم الانسان وجعلته يتحرك بحرية في الاتجاهات المختلفة كالثني والالتواء دون حدوث أي ضرر للتمثال نفسه . وأنه لمن دواعي السبطة أن نجعل معظم معلوماتنا عن فن النحت الاغريقي من التماثيل الرومانية المنقولة حديثا بالرخام فنجد أن تمثال **واهي القرص** قد صنع من هذه الحامة عندما لم تكن مفضودة مطلقا . وقد أرغم الذين قاموا بتقليد النسخة المصنوعة من الرخام الذي كان شائعا في ذلك العصر ، على تقوية التمثال بقطع من عروق الشجر عند القاعدة — ومن دواعي السخف الواضح في تمثال **واهي القرص** أن يوضع ثقل شديد جدا عند هذه النقطة ، وخصوصا أن الرخام حامة سريعة الكسر ، وكثير لنا النماذج المنقولة التي من هذا النوع وجود اللعاعات أو تقوية بين الأذرع والأجسام . في أجزاء أخرى ، وسوف نرى كيف تتطلب طريقه صناعة التمثال من البرونز على الامكانيات المحدودة للرخام والحامات الأخرى المماثلة .

• كما توجد ميزة أخرى لحامة البرونز ، وهي بما أنه مأخوذ عن نموذج الطين الأصل فإنه يمكن عمل تفاصيل عديدة مطلوبة من هذا النموذج الأصل بطريقة طبيعية تامة عند تشكيل التماثيل . أما المكسب الأخير الذي تحصل عليه منه فهو مجموعة الألوان الكثيرة التي يمكن الحصول عليها عند انتهاء التمثال ، فهي تمتد من اللون النحبي الباهت (الآن لون قوي) إلى مجموعة من الألوان البني والأحمر والأخضر ويمكن الحصول على هذه المجموعة اللونية عند التشطيب صناعيا بالاستعانة بالأحماض ، أو تتكون من تلقاء نفسها بتعرضها للهواء حيث تسبب وجود الأكسدة أو نتيجة للتفاعلات الكيميائية الأخرى على المعدن .

وتسميك بالشفولات البرونزية من نموذج الطين الذي يشكل عادة حول دعامة أو هيكل



شكل ٩٣ : فريديك وينجوتون :  
برونكو باستر ( البرونز ) • صورة بصريج  
من جيسس جراهام والولاده •

من الممتن ليساعد على تقوية ثقل الطين • ثم يجهز النموذج بعد ذلك لعملية السباكة بعمل قالب سلبي (negative) من الجبس أو الجيلاتين من هذا النموذج • ويمكن الحصول على هذا القالب بطلاء النموذج من الخارج بالجبس أو الجيلاتين حيث تأخذ شكل كل من التفاصيل الموجودة في النموذج الأصلي بطريقة عكسية ، ثم يرفع النموذج العكسي ويفتح ثم يغطي سطحه الداخلي بطبقات متوالية من الشمع المنصهر بالفرشاة حتى تصل الى الحافة التي يريد الفنان للحصول على التمثال البرونزي في شكله النهائي • ويستطيع الفنان عمل التفاصيل النهائية على الشمع الذي يبقى لينسا •

ويغطي بعد ذلك السطح الداخلي والخارجي للتمثال المجوف المصنوع من الشمع بخليط من مواد سريعة الجفاف والمقاومة للحريق مثل السيليكا والجبس وبعض المواد الكيميائية الأخرى أو يغطي بطين المواضع المأذى • وبذلك يصبح الشمع الذي يمكن صهره بسهولة بين طبقة المادة الداخلية والخارجية المقاومة للحريق • ثم يوضع النموذج داخل الفرن لازالة الشمع المنصهر خارج القالب عن طريق مجبوعة من المرات والمنافذ التي يتم تجهيزها من قبل والمتصلة بالنموذج • ثم يصب البرونز المنصهر بعد عملية طرد الشمع ليملا الفراغ الداخلي وليلح عند صبه محل الشمع



بخاصية الدققة ويتخذ شكل التقاطع الموجود بين الطبقة المقاومة للحريق الداخلية والخارجية .

وعندما يتم تبريد البرونز تماما يمكن إزالة الأجزاء الخارجية والداخلية ثم ينظف التمثال البرونز في حوض مملوء بالمحضر . وفى هذه الحالة يمكن إعطاء الألوان المختلفة . وتعتبر هذه الطريقة التي وصفناها الآن هي الطريقة المستخدمة بصفة عامة فى السبائك بالبرونز وتعرف بطريقة الشمع المفقود (lost wax orcire perdue) وذلك لأن الشمع فى هذه الحالة قد جهز ثم فقد .

ولو أن البرونز معدن أكثر شيوعا فى أشغال النحت ، ويعتبر من أقدم المعادن فى التاريخ ، إلا أن هناك معادن أخرى استخدمت قديما . والنحاس الأصفر ضمن هذه المعادن ؛ إذ ذكرى فى الوثائق القديمة واستخدم فى التحف الكلاسيكية ، كما استخدم أيضا فى القرون الوسطى . وقد كان يترك إلى ألواح معدنية فى المصهور القديمة ، أما اليوم فهو يستخدم فى أعمال السبائك . وتعتبر دقة لحام سطحه من قديم الزمن إحدى صفاته المميزة جدا ، إلا أنه ينطفيء بسرعة إذا لم يحفظ فى حالة جيئة .

ويعرف النحاس الأحمر أيضا بأنه قد استخدم فى عصور ما قبل التاريخ ، ثم استخدم عند المصريين القدماء وسكان آسيا حيث وجدوا فى هذه الحامه مزايا قابليته العظيمة للطرق ، ويعتبر أكثر ليئا من النحاس الأصفر وأكثر سهولة فى الاستعمال ، وهو فى الوقت نفسه قوى جدا ويقاوم التآكل عند تعرضه للجو . ومع أنه لا يتغير عند صهره مثل البرونز إلا أنه بإضافة معدن الصفيح إليه يصبح أساسا لجميع أنواع البرونز والنحاس الأصفر وبعض السبائك الأخرى . وأفضل استخدام له عند تطبيق ألواح من المعدن ، أو يستخدم فى عمليات الالتواء والكبس للأشكال المطلوبة . وبمنس الطريقة يمكن تحويل الذهب والفضة والتصدير والصفيح إلى ألواح ، ثم تشكل إلى أشكال مجسمة ذات أبعاد ثلاثة ، وإلى أشكال بارزة كل حسب أنواعها اللونية والملمسية .

والجدير أيضا من الحامات التي يمكن تطبيقها ، خصوصا بواسطة التسخين ، ويعرف بتداوله بين الناس باسم الحديد المطروق أو الحديد المطاوع . وعندما ازدادت معرفة مثالي العصر الحديث لهذه الحامه أمكن تطبيقه مع استخدام جهاز الضام كإيجاد أشكال تجريدية متعددة ذات طابع خيالي قوى معبر مثلما نراه فى أعمال الفنان الأمريكى دافيد سميت .

وقد استخدم المثالون الصلب والالتيوم أيضا فى المنحبت التجريدى التعبيرى الجديد - أو منحنى اللاواقعية التجريدى - ( كالدير ، ريشيرا ، ورواك ) ، كما استخدم معدن البلاستيك ( لاسو ) ، واستخدم المعدن الأبيض ( ليتون ) والمعادن الأخرى ( أشكال ٦٣ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٥ ) . وقد ساعد وجود بعض المعادن الأخرى الجديدة على زيادة إمكانيات فن النحت . وتذكرنا هذه التطورات بأننا نعيش فى عصر العلوم

الصناعية على مستوى عال - باكتشاف الحامات الجديدة التي يمكن استخدامها في التعبير عن القوى المتدفقة لصورتنا هذا .

وهناك مجموعة أخرى من الحامات التي اكتشفت حديثا ولم يسمع عنها من قبل . مثل الفورميكا ، والخشب الأبلسكاج ، وقوالب الزجاج (molded glass) ومجموعة ضخمة من المواد المركبة تصرف بالبلاستيك ، حيث استخدمت بنجاح اما منفردة واما مع تراكيب مختلفة في أشكال النحت - كما نشاهد في أعمال الفنانين الروسيين جايو ويغزير ( شكل ٨٤ ) \* وقد استخدمت هذه المجموعة من الحامات الجديدة بشكل رائع في مجال التصميم الصناعي والذي سنتحدث عنه فيما بعد .

**الحجارة :** نظرا لأن الحجارة تستخدم في أعمال النحت فانه يمكن نحتها أو كسرها أو قطعها ولها مزاياها الخاصة وليونها في العمل \* وهي أكثر صعوبة في الاستعمال عن الطين الذي يمكن تشكيله وصبه بسهولة ، الا أنها أكثر بقاء من التيراكوتا كما أنها أكثر لمعانا وتحببا من البرونز ، وبالإضافة الى ذلك فقد وجد المثالون في الحجارة ومقاومتها الطبيعية الحقيقية ميزة جذابة ومشجعة للاستخدام .

ولطبيعة هذه المقاومة فقد تجعل من الضروري للفنان أن يكون فكرة محددة واضحة لما يريد عمله ، حيث لا يستطيع انجاز هذه الفكرة في الحجارة بالسرعة التي يمكن انجازها في الطين \* وعلاوة على ذلك فقد تضفي هذه الصفة على التمثال الحجري شكلا يمتاز بالصلابة وقوة التأثير كما في التماثيل المصرية القديمة المصنوعة من الحجر البازلت أو الجرانيت \* ومن مزايا الحجارة أيضا أنها تتجاوب مع البناء المعماري ، ولهذا فقد لقي استعمالها اقبالا عظيما على مر الأجيال ( بمصر واليونان وأوروبا الوسطى ) .

أما الصفات اللونية للحجارة فقد تجعلها تختلف عن سائر الحامات الأخرى المستعملة في النحت \* فمثلا يبيض لون الرخام ، وكذا نعومة ملمسه ، تجعله يصلح لعمل تماثيل نصفية ، وخصوصا تماثيل النساء والأطفال حيث لا يصلح معدن البرونز أو الخشب في التماثيل ذات الوجوه الناعمة القائمة اللون \* وعندما ننظر الى طرف الرخام في الضوء أو خارج المبنى نرى بريقا أو لمعانا له تأثير قوى ( أنظر هيرميس شكل ١٨٦ ) فيبايع الرخام جعله مناسباً جدا في عمل التمثال الذي يوضع في المدينة حيث تجعل التباين ملحوظا بين يبايع الحجارة واخضرار الزرع ، ذلك التباين الذي لا يمكن الحصول عليه عند استخدام معدن البرونز الذي يتحول لونه غالبا الى الأخضر بتمرضه للجو ، أو الخشب الذي تصعب رؤيته أو تميزه نظرا لونه القاتم .

وبالنسبة لميزة الرخام من جهة أخرى من الناحية اللونية نجد أنها في تمثال **الفهد الذهني الأسود** ( شكل ٨١ ) من أعمال المثال الاسباني الحديث ماتيو هيرنانديز ، ففي هذا التمثال نجد أن لون الحجارة وملمسها يعطياننا الثقة بالشعور بالنعومة والقوة ، كما يحلمان الفنان على الرغبة في التغيير .

وللحجارة ألوان مختلفة ، فنجد الحجر الجرانيت الرمادى أو الأسود ، كما قد استخدم الثال وليمز زورخ الجرانيت الأسود فى عمل تمثال المشهور واسى المسيح ، ثم الحجر الصخرى الأحمر والرمادى والرغام الأسود والأبيض . ويمكن الحصول على أنواع أخرى من الحجارة الملونة مثل الحجر الأزرق والحجر البنى والحجر النجمى (onyx) ويمكن تطبيق الألوان على الحجارة . إذ قد استخدم الصنّاع القديمى هذه الطريقة على نطاق واسع وكذا صانعو القرون الوسطى ثم أتبعها مرة أخرى فنانو العصر الحديث أمثال اريك جيل .

وهناك الحجارة مثل الرخام من حيث نوعية ملمسها ومنها أنواع أخرى لها تأثيرات مختلفة مثل النوع غير اللامع من الحجر الجيرى ، والصلابة الموجودة فى الجرانيت ، والخشونة التى تعتبر من صفات الحجر الصخرى .

وتستخدم عملية النحت دائما فى تشكيل التمثال المجرى بدلا من عملية التشكيل أو التكوين المثبتة فى تشكيل الطين أو غيره . والطريقة العملية لنحت الحجارة تكون إما غير مباشرة وإما مباشرة ؛ وفى الطريقة غير المباشرة يجهز الفنان النموذج للحجم الطبعى من الجبس الباريسى مأخوذا من التمثال المشكل بالطين ، ويصبح هذا النموذج أساسا لأخذ المقاسات الحقيقية التى تنقل بنورها الى الرخام أو أى كتلة أخرى من الحجر الذى تتم فيه عملية النحت للشكل النهائى للتمثال .

وتنقل المقاسات أو الأبعاد بواسطة جهاز الصلّات أو جهاز التحديد (pointing machine) ، وهو عبارة عن قائم عمودى مثبت فيه مجموعة من قضبان الضبط تتحرك فى الاتجاه الأفقى العكسى ويمكن بهذه القضبان الأفقية قياس التقسيمات الموجودة على النموذج ، ثم تنقل الأبعاد نسبيا وبطريقة رياضية الى الكتلة النهائية . ونظرا لأن هذه الطريقة تعتبر ميكانيكية بحتة ، فقد يحدث عادة أن يقوم بعملية التحديد ومعظم عمليات النحت نحات فنى ماهر وليس المثال نفسه . وبالإضافة الى الحسدائر الناتجة التى تحدث فى مثل هذه الطريقة ، نجد أن هناك مشكلة تكليف الرخام أو أى نوع آخر من الرخام بالأسلوب التعبيرى الذى أمكن الحصول عليه فى الجبس فى بادئ الأمر . ومن ناحية أخرى فهذه الطريقة غير المباشرة تعتبر اقتصادية ومضمونة ، فهى اقتصادية لأنها تمتاز بتوفير الجهد الذى يبذله المثال ، ومضمونة لأنها خالية من العيوب الموجودة بدرجة كبيرة فى الطريقة المباشرة .

والطريقة المباشرة تجعل المثال يعطي نفسه بمجموعة من الرسومات والنماذج حيث تنقل أشكالها على الحجارة . وقد يرسم الفنان على كتلة الحجارة مباشرة أو الخشب لتحديد الأشكال والنسب العامة . وفى أثناء ذلك نجد أن اللمس الحقيقى وتفصيل الشكل يتطوران ويتجهذان ، ولهذا فهناك صلة دائمة مباشرة بين الفكرة التى يضعها الفنان وبين النتيجة النهائية للشكل . ونجد فى هذه الطريقة أيضا أننا نلم الماما تاما بطبيعة الحامة التى تعتبر ذات أهمية أساسية مباشرة عند النحات فهو يهتم دائما بلمس الحامة وبشكل الكتلة التى يشتق منها أساس التمثال الذى يقوم بعمله . كما أن من الممكن تحديد شكل الكتلة التى قد تؤثر بكل تأكيد فى النتيجة .

ويستخدم الفنان الذى يتبع الطريقة المباشرة ، عددا قليلا من الأدوات ؛ فهو يجسم أشكاله بطريقة عامة ثم يزيل الأجزاء الزائدة بدقة وحرص حتى لايزيل منها أكثر من اللازم ولا تتسبب أخطاء لا يمكن اصلاحها الا بتغيير التصميم كله . وقد يكون لوجود أى خطأ فى هذه الطريقة المباشرة ما يسبب ازعاجا للفنان الا أن للخطأ قوة إبراز الناحية التلقائية فى نفس المثال .

وكما هو متبع فى معظم أنواع التصوير بالزيت ، نجد أن طريقة النحت المباشر توجد أساسا وكأنها قوة عضوية موجودة منذ البداية فى العمل حيث تمر بجميع المراحل المختلفة وهو تطوير الشكل كله عن طريق المراحل الأولى والثانية والثالثة . ويفتقل الفنان بصفة مستمرة فى عمل التمثال كله مع حفظ الأجزاء المختلفة فى مستوى موحد .

وقد اتبعت هذه الطريقة فى أعمال النحت التى قام بها ميكيل انجلو ( انظر شكل ٨٧ ) فقد لوحظت ضربات النحات المباشرة على الرخام ، وكذا الملمح بطبيعة الخامّة مع دراسة لشكل الكتلة نفسها . ونجد فى بعض الأعمال أن المثال نفسه قد ترك متعمدا أجزاء معينة فى التمثال خشنة الملمس مع بقاء الأجزاء الصغيرة غير مصقولة مثل رأس



شكل ( ٩٤ ) برنست بارلاخ : فتاة ترتبط من البره ( من الخشب ) مجسومة ريمستا بهامبورج بألمانيا .

شكل ( ٩٥ ) قطاء لصنعوق مرآة ( من الساج ) تحف المتروبوليتان للفن بنيويورك .



تمثال « المساء » الموجود على مقبرة لورنزو دى ميديشى ، ونجد فى حالات أخرى ، كما فى أعمال داوید ، أن العمل يتقيد بطول شكل كتلة الرخام • وهناك مطلع إحدى أغنيات ميكال انجلو يقول فيها إن النحات لا يكتشف شيئا ما لم تكن موجودة أصلا فى الرخام •

وقد استعملت الطريقة المباشرة فى عمليات النحت بدلا من طريقة النحت الطبيعية غير المباشرة تدريجيا ، وذلك فيما بعد عصر النهضة والمصر الحديث خلال القرن التاسع عشر • ولهذه الطريقة أهميتها ، خصوصا فى عمل المساحات الكبيرة من الزخارف المعمارية • أما الطريقة غير المباشرة التى تفتت على التماثيل الخاصة فقد انتشرت حتى وقت قريب • • وفى خلال الحضارة السالفه كانت طريقة النحت المباشر هى الطريقة المفضلة على غيرها •

**الخشب :** الخشب مادة تتآكل نسبيا ، وهو عرضة للتشقق نتيجة لتغير درجة الحرارة ويتقوس من الرطوبة وتفتت نتيجة لهجمات حشرة السوس • ويمكن تصديق أنواع الخشب بالنسبة لأليافها التى تفرض وسيلة معينة فى عملية النشر ، كما أنها تحد من حرية الفنان • ومن ناحية أخرى توجد أنواع مختلفة لا حصر لها بالنسبة للملمس واللون ودرجة الصلابة ، وتشمل أحد الكتب المعروفة فى فن النحت كشموسا تتضمن خمسة وثمانين نوعا ممتازا من أنواع الخشب ، كل نوع على حدة • ويحتوى كل كشف على أربعين نوعا مختلفا من خشب الصنوبر والقرو والمهاجنى والماسايا وخشب الأبنوس وغيرها •

والخشب من الناحية الجوهرية عادة أخف وزنا من الحجر ، ويختلف عنه من حيث الصلابة ، كما أنه يستخدم بدرجة كبيرة ، وهو خامة تتجاوب مع عمليات النحت الخارجية وعمليات التجهيب • وأخيرا فإن استعماله يجعل من السهولة القامة تمثال من الخشب فى المناطق التى لم يتوافر فيها وجود الحجارة أو التى تكون أعمارها باهظة التكاليف • وتوحى الألياف بوجود احساس جمالى خاص فريد وخصوصا فى الخطوط الناعمة والخشنة الموجودة فى التمثال ( انظر بارلاخ شكل ٩٤ ) ويمكن ادماج هذه الألياف فى التصميم الذى يقوم بحمله الفنان كمجموعة من المنحنيات المركزية أو التعديلات الخطوطية المتوازية أو بأى طريقة أخرى •

كما أن فى أعمال النحت على الحجارة قديما كأعمال ميكال انجلو والمصريين القدماء وغيرهم نجد أنفسنا ملحنين بشكل الكتلة التى منها بدأ الفنان عمله ، ففى أعمال الخشب أيضا نتعرف على المزرع حيث يبدأ عليه الحفار عملية الحفر فيعطى للشكل طابعا اسطوانيا • والتمثال الخشبي مثل التمثال المصنوع من الحجارة أساسا هو عبارة عن عملية تقطيع أو نحت وهى إزالة كتل كبيرة من الخامة للوصول على الشكل النهائى • وكما فى أشكال الحجارة نجد أن هناك احساسا بالفصل الذى نحت من الخامة الأصلية •

**العاكس :** ولو أن معظم الهدايا التجارية ( التذكارية ) الموجودة فى أيامنا هذه تسمى بالأشكال الماجية ، والحقيقة أنها غير مصنوعة من العاج . إلا أنها صنعت فعلا من هذه الخامة منذ قرون مضت كمجموعة من الأشكال الفنية الجميلة مثل أغلفة الكتب وعلب

الزينة في القرون الوسطى والتماثيل الصغيرة التي صنعت في الشرق الأقصى وبلاد البحر المتوسط قديما ( انظر آلهة الشعبان في شكل ١٨٢ ) . والماج مثل الخشب يتشقق بتغير درجة الحرارة وبناء على ذلك فانه يجب اتخاذ الحذر لتلافى ذلك التلف .

وكخامة عالية ونادرة فقد استخدم العاج قديما ( مثل أنياب الفيلة وأحيانا أنياب سبع البحر أو الحريت ) في صناعة الأشياء الفنية ذات المظلة مثل المنتجات الدينية البديعة التي صنعت في القرن الرابع عشر ، أو علب المجوهرات وعلب الزينة لذلك العصر ( شكل ٦٥ ) . ويستخدم العاج أيضا كخامة أرستقراطية للبساطة والنقاء الموجودة في سطحها الأبيض ويعتبر كجزء صغير وقيق في الأشكال التي ينتجها .

وكما في الخشب فانه يجب تجنب الآفاد العاج ، وكالخشب أيضا ، لعدم متانة تكوينه يساعد على تشققه وتلفه . ونظرا لتكاليفه الباهظة ، فالفنان يختصر في استخدامه في صنع القطع الصغيرة المتكاملة التكوين .

### النحت والفنون الأخرى

من الممتد أن تقوم بعمل مقارنات بين الفنون المختلفة ، وخصوصا اذا كانت لغرض التعريف فقط . والحقيقة أن جميع الفنون ترتبط ارتباطا وثيقا من ناحية الجودة ومن ناحية أخرى هي الغرض الوظيفي . وقد يكون للعمارة طابع انشائي أو زخرفي ، وقد يكون لها طابع تصويري كما في جوامع وقصور سكان بلاد المغرب ، حيث نجد أن الطابع الزخرفي واللون هو الغالب على مظهر البناء . وينفس الاتجاه نجد أن تأكيد الناحية المعمارية التي تنتج عن طريق التفسير في الظل والنور كما في كنيسة القديس كارلو ذات النافورات الأربع ( انظر شكل ٢١٤ ) فيعتبر نوعا من العمل التصويري المجهضم .

ويساهم فن التصوير أيضا مع أنواع الفنون الأخرى ، كما في خلق آدم لميكال انجلو ( شكل ٣٥ ) الذي يتميز بطابع التصوير المجسم فيؤكد الأبعاد الثلاثة بأن يحدد الأحاسيس بأشكال مجسمة . وأعمال التصوير كالتكوين الذي رسمه موندرينان ( شكل ٣٣ ) تؤكد القيم البنائية والأهمية الانشائية لهذا التكوين الذي قد نسميه بالتكوين ذي الطابع المعماري . كما يمكن أيضا ربط فن النحت بالفنون الأخرى ؛ فقد يكون تصويري أو معماريا . ويمكن استخدامه مجتمعا مع أحد هذين النوعين أو كليهما معا . وقد اتحد فن النحت مع فن العمارة قديما عبر التاريخ . فاحيانا كانت تصاف أعمال التصوير على الجدران والقباب أو على المذبح المقدس . وكنتيجة للرغبة في الاحتفاظ بتقاليد الخط المعماري في العالم الحديث فإن هذه الرابطة الوظيفية أصبحت أقل قوة ، مما ساعد على إبراز تواج حامة لكل من المنحوت والمثال الحديث . وقد بلغت الناحية الوظيفية والتكامل بينه فني النحت والعمارة القمة ، كما في معابد الاغريق والكاتدرائيات القوطية .

ويوجد في معبد البارثينون مثلا (شكل ٦٢ أ) أربعة أنواع متنازة من أعمال النحت ومنها التمثال الداخلى الضخم لأثينا (شكل ٦٢) والتمائيل التى تكبر عن الحجم الطبيعي المثبتة فى الواجهات ( شكل ١٨٤ ) والتمائيل الأصغر حجما المثبتة فوق النعائم ، أو على مساحات مربعة أعلى الأعمدة ( شكل ٩٦ ) ثم الأفريز ( شكل ٨٩ ) المثبت على الجدار الخارجى للمعبد . وقد صنعت هذه الأنواع الأربعة المختلفة من التماثيل لتوضع فى أماكن معينة من البناء بأحجام ونسب بروز ولون المساحة الخلفية ليتناسب كل منها مع الغرض الذى صنعت من أجله . ويختلف النحت البارز فى الأفريز معبد البارثينون حسب ارتفاع نسبة البروز فى التشكيل حيث نجد أن البروز فى أعلى الأفريز مرتفع عن البروز عند أسفله . ونظرا لأن الإضاءة تأتى من أسفل من خلال الفراغات الموجودة بين الأعمدة فأنها تجعل الجزء العلوى أقل فى الإضاءة وتحتاج الى أن تكون أكثر وضوحا . ومع ذلك فهذا البروز يعتبر بروزا منخفضا نظرا لعدم وجود ما يزعج الرؤية .

وتعتبر نسبة بروز الزخارف الموجودة ضمن التفاصيل المصارية الكثيرة بأعلى العمود مرتفعة نسبيا . أما التماثيل المثبتة بالواجهة ( كتماثيل تيسميوس ) فهى أكثر الأجزاء أهمية بالنسبة للزخرفة المجسمة الخارجية ، وقد صنعت بأحجام أكبر من الحجم الطبيعي لأهميتها الرمزية وليسهل مشاهدتها من مسافة معينة من الأرض . وبالإضافة الى ذلك فقد كان من السهل التغلب على اللعنان الشديد الموجود بالرخام . وذلك بطلاء التماثيل الخاصة حيث كانت توضع أمام مساحة لونها أزرق قاتم لسهولة رؤيتها .



شكل ( ٩٦ ) لايس وستتو ، الجزء

العلوى من الجانب الجندوى لمعبد البارثينون .  
المتحف البريطانى ، لندن .

ومثل آخر رائج لتكامل أعمال النحت مع العمارة نشأه في الكاتدرائيات القوطية للقرن الثالث عشر . وقد صنع تمثال **الإله العظيم في كاتدرائية أمين ( شكل ٢٤ )** ليوضع في مكان خاص ثبت عليه الآن . وقد نحت هذا التمثال بعيداً عن المبنى ثم ثبت في مكانه على العمود الأسير المخصص له تحت مظلة صغيرة عدلت خصيصاً ليتناسب مع مظهره . وتعتبر أعمال النحت القوطية التي من هذا النوع أكثر تكاملاً مع المباني المثبتة فيه من أعمال النحت الاغريقي التي لها أهمية وجاذبية حتى ولو كانت منفصلة عن المبنى . ويمكن الاستمتاع بمجرد النظر الى الأعمدة والزخارف وحتى تماثيل تيمسيفوس المزججة بمعد البارتينون . ونجد أن تمثال **الإله العظيم** بشكله الاستطالي المتمدن إلى أعلى ثم إلى أسفل يبعث على الارتياح بوجوده في المكان الموضوع فيه والذي يظهر بنونه وكأنه فراغ موجود بين الأستار .

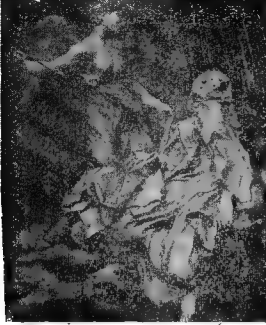
وبالنظر الى بعض التماثيل القوطية بعيداً عن الأماكن الموضوعة فيها فإنها تعطينا الشعور بلم التكامل حيث نعلم أن التكامل قد صمم بإحساس وشعور ، وذلك لأننا قد نبتدئ أن نرى الأعمدة القديمة للنحت الموجود بالكاتدرائيات مثل وجهة كاتدرائية شاورن ( شكل ٩٧ ) حيث حاول النحات المعماري تثبيت التماثيل في وجهة البناء . وقد كانت فكرته هي تثبيت التماثيل بالأعمدة دون استفلال الفجوات أو المظلات ولتساعد على امتطالة وتنطيط الأشكال تبعاً لها . وبمقارنة بسيطة بين طراز شارتر وبين تماثيل أمين نجد أنها تبين الاتجاه نحو النسب الطبيعية ونحو متانة الشكل والتجسيم .

وقد افترض في عصر النهضة ذلك التكامل الموجود في التماثيل مع مساحاتها المعمارية أمام وجود ذلك العدد الضخم من التماثيل بحرة المستقلة بذاتها والتي كانت تعتبر من إنتاج الفنان نفسه ( بدلاً من الانتزاع الجماعي لأشخاص معينة ) . ولو أن بعض الأعمال التي لا تزال موجودة كحشوات ديللا روبا ( شكل ٩٢ ) قد صنعت لتوضع في مكان معين في الكنيسة أو في أحد المباني الشعبية إلا أن الهدف منها كان عكسياً . وقد وضعت أهمية كبيرة في عصر النهضة على الفرق بين الفنون المختلفة بالرغم من أن معظم رجال عصر النهضة المظلم ( أمثال ليوناردو وميكل أنجلو ورافائيل ) كانوا أساتذة في ميادين عديدة .

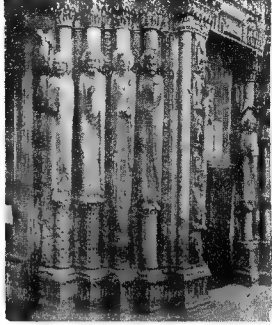
وفي أثناء عصر النهضة انعكست أهمية الأساليب الطبيعية المتزايدة في التطور والتشريح على أعمال النحت ذات طابع تصويري أكثر ، حيث تعتبر أقل أهمية بالنسبة للفراغات البسيطة كما في الفن الكلاسيكي وفن القرون الوسطى وأكثر أهمية بالنسبة للاحساس بالمركبة في العمق والاحساس بالحداد للواقع .

وتبين بوابة اللجنة الموجودة بكنيسة التعميد بفلورنسا من أعمال جيبرتي ( شكل ٩٠ ) المنحوب التصويري الذي لم يكن متفجعاً عادة مع النحت . وتبين كل خطوة في هذا الباب البرونزي صورة محلوقة بأسلوبها الواضح واحساسها التاكليدي مكانها الطبيعي . وتتقابل الخطوط تجاه الناحية الأفقية في خطوط متطورة وتتلاقى التماثيل تجاذب المساحة الحلقية حيث تتميز من البروز العالي في مقمة اللوحة إلى البروز المتوسط ثم إلى البروز الثاني لتظهر بعيدة عن المشاهد .





شكل ( ٩٨ ) جيوفانى لودازو برينى :  
نشوة القديسة تيريزا • كنيسة القديسة ماريا  
ديلا ليتوريا • روما •



شكل ( ٩٧ ) لديسون وشخصيات  
ملكية ، واجهة المدخل الغربى لكاتدرائية  
شارتر ، بمدينة شارتر بفرنسا •

ومن أعمال النحت المصورة التي تستحق الذكر هي لوحة **نشوة القديسة تيريزا** المشهورة (شكل ٩٨) من أعمال برينى ، حيث يصل فيها الاتجاه العمل للطراز الباروكى الى القمة المنظمة (انظر الفن الباروكى والركوكو الفصل ١٦) وقد انقرضت هنا كتلة التمثال وحجمه فى عصر النهضة ( انظر دوناتيلو ، شكل ١٩٩ ) أمام تحديد الحامات وهو تفضيل الناحية الروحية عن الناحية المادية - أى الناحية الإدراكية • ففطاء الرأس فى حركة يخفى جمود الشكل ويعمل على اتساع الخطوط المحيطة التى كانت فى أعمال النحت القديم ويتغير من التأثير غير المتكامل الى تأثير متكامل ، مؤكدة الدرجات العكسية للألوان الفاتحة والقائمة البديعة مع تفضيل الناحية الانفعالية على كل القيم • وقد وضعت القديسة والملوك فى جو من السحب غير المنتظمة سابعة بشكل غير عادى مقبورة فى ضوء ذهبى ساطع يتساقط من أعلى فى الوقت الذى يتقدم فيه الى الحسب الى أسفل نحو القديسة المنتفضية • وقد أعطى للون الرخام الأبيض ، الذى يفضل برينى، خاصية الدفء بالتأثيرات التصويرية للإشعاعات الضوئية الذهبية ، وبالأعمدة الملونة من وراء المجموعة • ووضعت هذه اللوحة المجسمة وسط أعمدة معارضة غنية محيطية وقد وزعت تحت تكانة الواجهة المكسورة ومائلة الى الخلف حيث استخلفت عليها

العناصر المعمارية بدقة فائقة وبشكل غير عادي . الواقع أن هذا المزيج من النحت ذا الطابع التصويري والمعمارية ليعتبر عملا رائعا فريدا ، الا أنه لم يكن أكثر مما قد نفذ من الفنون الأخرى في عصورها . وقد جمعت دار الاوبرا الكبيرة من الموسيقى الآلية والموسيقى الصوتية والرقص والتصوير والمعمارية بأسلوب قد يعتبر لنا لا واقعا ، ولكن ما عدا ذلك فهو عمل رائع له شهرته في العصر الذي وجد فيه مثل لوحة نشوة القديسة تريزا .

وقد نثير السؤال مرة أخرى عن العلاقة بين الفنون المختلفة في المصور الحديثة . وكما ذكر في كل مكان ، نجد أن الممارسين المتعلمين جدا قد قرروا حتى وقت قريب اعتماد فن النحت والتصوير من أعمالهم . وقد حدث تفسير في الأوضاع خلال السنوات القليلة الماضية ، ظهرت نتائجها في أعمال الانشاء المصنوع من الصلب الخاص بلكاند هيلتون - ستاتلر بدالاس الذي قام بعمله جوزيه دي ريفيرا ( شكل ٦٣ ) . وفي النحت التصويري أو التصوير المصاير أو التصوير الخالص نجدها وكأنها خطوط متقاطعة كما كانت موجودة من قبل .

وقد نوه لكسال المعاصر النابغة جاك ليبشتن حيث قال : بالنسبة لي ليس هناك فرق بين التصوير والنحت ، فهما مثل آلتين موسيقيتين مختلفتين مثل البيانو والقيثارة . فمن الطبيعي أن لكل منهما نفخته المختلفة ويحتاج الى طريقة استعمال مختلفة لقيادتهما ، ولكن المهم هو الموسيقى التي تنتجها هذه الآلات . فيكل تأكيد ، انه لنده بعيد عن الاعتقاد الذي اتصف به ميكل انجلو مفضلا السمو والروعة في النحت على التصوير . انها قد تكون انكسابت للأوضاع الرائعة للفنانين الجدد تجاه عناصر الفن - هذه الأوضاع التي لمساتها في أعمال مثالينا المعاصرين ولأسباب عديدة ، فانه من الصعب الاعتقاد بأننا مازلنا نتعامل مع النحت القديم .

## التصوير وخلق أدامه

يرى فن التصوير بصفة خاصة لحس مشاهدته ومطالبهم ، مع أنه يفتقد الناحية العملية الظاهرة فى فن العمارة أو الأبعاد الثلاثة التى تلازم فن النحت . ويختلف هذا الاستحسان تماما عما يتبع العمارة من استحسان حيث يسهل استساغة ما يؤديه بناء ما من فائدة دينوية لحاصيله الآلية التى يسهل فهمها ، وما به من سمة داخلية وعوامل أخرى . ويختلف عما يتبع النحت من استحسان حيث قد يثير اهتمامنا ما به من كتلة وضخامة توازن مادي و ظهور بارز ظهورا عنيقا فيما حوله من فضاء .

والتصوير من ناحية الأداء هو فن توزيع أصباغ أو ألوان سائلة على سطح مستو ( قياس التصوير ، أو لوحة ذات إطار أو جدار أو ورق ) من أجل إيقاد الاحساس بالمسافة وبالحركة واللمس والشكل ، أو تخيله ، وكذلك الاحساس بالامتدادات الناتجة عن تكوينات هذه العناصر . ومن المفهوم طبعاً ، أنه بواسطة حيل الأداء هذه يعبر عن القيم الذهنية والعاطفية والرمزية والدينية وعن قيم ذاتية أخرى قلصناها فى مكان آخر من هذا الكتاب . ويصعب أحياناً التفرقة بين التصوير والرسم لأن كلا الفئتين يستعمل مواد ملونة على سطح من لون مختلف ، إلا أن التصوير عادة يشمل استعمال الفرشاة واللون والسائل .

وعند بداية ما عرف من زمن مؤرخ ، يرتبط التصوير بالدين كما فى أعمال تصوير كهوف ما قبل التاريخ الموجودة بجنوب فرنسا وشمال إسبانيا ( شكل ٢٨ ) ، وفى التصوير الموجود بالمقابر المصرية القديمة ، وفى أمثلة أخرى . ولقد اتسع حلف التصوير أثناء العصر الإغريقى - الرومانى حتى شمل موضوعات من الحياة اليومية بأنواعها المختلفة ، وشمل المناظر الطبيعية وصور الأشخاص التذكارية ، إلا أن نهاية العصر قد جاءت بانتهاء حاد لوظائف هذا الفن . واقتصر استعمال التصوير فى المعصور الوسطى كزخرفة على جدران الكنائس وكرسومات إيضاحية لنصوص دينية على صفحات المخطوطات ( شكل ٥٠ ) .

ومع ذلك ظهرت بكثرة الصور الشخصية والموضوعات الدنيوية والإشارات الى التاريخ مع عصر النهضة ، وعندما تمت المصالح البشرية ( الشكل ٨ ، ٢٠ ، ٤٣ ) ، كما ظهر فن المناظر الطبيعية مرة أخرى فى القرن السابع عشر ، وكان تصوير الحياة اليومية كمادة فنية أكثر أهمية من أى وقت مضى ( شكل ٣٢ ) . وقد أضاف فن التصوير إلى قائلته الرحبية منذ القرن التاسع عشر مجموعات كاملة من موضوعات جمالية أو فنية محضة.

أد قد أصبح « الفن للفن » ، باعثاً من البواعث الرئيسية على الخلق التصويري ( شكل ٣٣ ) . والتجارب المستمرة في الشكل والمساحة والأحاسيس أو القيم الفنية البحتة الأخرى قد أدت إلى مفاهيم جديدة للتصوير كثيراً ما تختلف اختلافاً كبيراً مع الأفكار التقليدية . ومع ذلك فإن هذه التغيرات قد حدثت في نطاق فن مازالت طرق -أدائه الجوهرية هي نفسها كما كانت عليه في قرون مضت ، وعلى العكس كان المكان الوحيد الذي حدثت فيه تغيرات هامة في الأداء هو المكسيك ، حيث تطورت أخيراً المواد للركبة للألوان إلا أن التغيرات من ناحية الطراز هناك ليست متطرفة .

وقد عبر موريس دنييس في كتابه « نظريات » عن وجهة نظر في التصوير هامة حديثة وفيها يقول : « على المرء أن يتذكر أن اللوحة الفنية قبل أن تكون حصان حرب ، أو امرأة عارية ، أو أي نوع من أنواع القصص ، هي أساساً سطح مستو مغطى بالوان قد جمعت في نظام معين » . ومع أن دنييس ينتمي إلى مدرسة من أواخر القرن التاسع عشر ، كانت لازال مهمة بناحية الموضوع في العمل الفني ، فإن النقطة الهامة التي يشير إليها هنا - وهي تتفق مع التصوير الحديث الذي تلا ذلك فترة طويلة منذ سيزان ومن بعده - هي أن التصوير أساساً مسألة تنظيم للألوان بطريقة معينة . ونستطيع أن نقدر إمكانيات مثل هذا التنظيم عندما نتعرف من بين أشياء أخرى أهمية الظل والنور في خلق الاستدارة والشكل أو أثر الوضع الأمامي للألوان الساخنة والوضع الخلفي للألوان الباردة .

### الإيهام الذي يخلقه الفنان

**الحركة والعق :** لقد أشير إلى تأثيرات التصوير كما يتضمنها تعريفنا ، وإلى أن المسافات الممتدة في التصوير لا تنتج عن وجود مساحة متضاربة مع مساحة أخرى كما هو الشأن الذي في فن النحت ، وإنما هي بالأحرى ناتجة عن تضاد مرئي ضمني لا يظهر دائماً ظهوراً مباشراً . وللتوضيح ، دعنا نعد النظر إلى التضارب بين الكتلة التي تشكل منها تمثال موسى ليكل انجلو ( شكل ٨٧ ) والحركة الحلزونية الوثيقة التي يشتمل عليها الجسم ، متجهة من اليسار إلى اليمين صاعدة من أسفل إلى أعلى حول الجسم وإلى خارجه . وتتصب هذه القطعة من النحت تحيط بها إهدامها الثلاثة مستقلة شكلاً وواضحة وضوحاً قاطعاً في الاتجاه ، ومن السهل تماماً مشاهدة التمثال مادامت حركته ظاهرة ، خاصة في غياب الدافع الذي يصرف النظر عنها .

وإذا تناولنا عملاً تصويرياً لنفس الفنان يستحق المقارنة مثل **موسى** ( شكل ٢٥ ) ، نجد أننا ننظر إلى المتصور الإضافي للون مثلاً ننظر إلى الأشخاص الأصغر حجماً الموجودة في خلفية الصورة وإلى الأطوارات المعمارية . وما هو أكثر أهمية - مادام الفنان كصورت يمثل على سطح مستو استواء مطلقاً - أنه يجب عليه ( وعلياً ) أن يصل جاهداً حتى يتحقق من تأثير الأبعاد الثلاثة الخاص بامتداد المسافات داخل السطح . فبينما يكون تأثير قسم منسحبة للخارج في النحت تأثيراً مباشراً تماماً كما هو في الحياة الحقيقية ، يكون الفنان في التصوير قد خلق صورة وهمية لهذا التأثير بتقصير الأرجل حتى تبدو منسحبة إلى الخلف . ويوجد مثال متطرف لضرورة تقهيم

لغة التصوير مبين في لوحة مونديان تكوين ( شكل ٣٣ ) حيث تتأكد الحركة الخلفية والامامية بواسطة الألوان المستعملة . ومثال أقل تطرفا هو لوحة روبنز النزول من الصليب ( شكل ١٧ ) حيث يبدو التضارب بين الكتل أكثر وضوحا . ولكننا نجد هنا أيضا - بخلاف الجهد العضلي المحض - خدعا خاصة باللون والضوء تساعد الفنان والمشاهد على أن يتحققا من الامتدادات المطلوبة للأشكال .

ويوجد في صورة روبنز - كما في نحت ميكل انجلو - امتداد مشابه بين شكل الإطار والقوس الناتج عن الحركة ، والتي تصل بين الزاويتين - وهي هنا تمتد من أعلى اليمين نحو أسفل الشمال . وتبين اللوحة كذلك الجهد والقوة المعروفين عن ميكل انجلو اللذين يرجعان الى تأثير أعمال الفنان المبكر تأثيرا مباشرا وغير مباشر . ومع ذلك، لكي تبلغ صورة روبنز منتهى قوتها ، فإنها تشع من الجوانب بحيث تضيف مصدرا آخر لامتداد الأشكال . وتوجد كذلك حركة خلفية وامامية لأشخاص كل على حدة تنبض دائما بالطراز الباروك المحض ، وهو أكثر تعقيدا من الحركة المركزة نسبيا لتمثال موسى .

ويجب أن نضع في اعتبارنا كذلك وظيفة الضوء في خلق الإيهام بالحركة والعمق . فتأثيرات الضوء في النحت يمكن أدراكها مباشرة لدرجة أنها تظهر منعكسة من السطح الجبهي أو المعدني أو الخشبي . أما الضوء في التصوير فهو يعمل بصورة أقل وضوحا ، وقد ينعكس في عين المشاهد كما في صورة هال بوب ( شكل ١٢ ) إلا أن



شكل ( ٩٩ ) ليوناردو دافينشي : العشاء الأخير . كنيسة سانتا ماريا ديل جراتس ، ميلانو ، إيطاليا .

فعل الضوء حتى في هذه الصورة أقل ظهوراً منه في النحت . ولقد سيطر المصور على الضوء بواسطة طبيعة الزيت نفسها كخامة في هذه الصورة أو في صورة التزول من الصليب ، فإن الفنان يمدح يسقط على لون سطح معتم ثم ينعكس لثوه ، أو أن يسمح له بأن ينفذ من خلال لون سطح شفاف فيصبح متشرباً باللون التصويرى الداكن . فمن ناحية ، نرى سطحا لامعا ومن ناحية أخرى نرى سطحا قاتما نسبيا . ( انظر تحت كلمة زيت ) .

**حيل المسافة :** محاولة محاكاة البعد الثالث ، الذى هو فى النحت والمعمارة ، أمر واقع ، قد استمدت مجموعات متتابعة بأكملها من حيل المسافة . ويمكن بسهولة رؤية حيل مثل التى فى الفن القديم كلوحة ميكال النجلو **خلق آدم** ( شكل ٣٥ ) و **جوهريا** ولوحة **فيرمير الفتاة وابريق المية** ( شكل ٣٢ ) اذ يعطينا ميكال النجلو من شخص آدم المتكى على ذراعه ايهاا للفرع اليمنى المتجهة الى الامام بواسطة حيلة معروفة باسم **التصغير** . وهى تكون بواسطة تقارب مقابله لخطوط الفرع ، فيصبح هذا العضو مندما الى الامام نحونا .

ويوجد كذلك فى لوحة **فيرمير حيلة** قريبة من ذلك معروفة باسم **المنظور الخطي** ، وفيها يجعل تقارب خطوط المائلة تتخذ مظهرها الطبيعي بشأن تباعد من الخط الامامى الى الوراء . وربما كانت لوحة **العشاء الأخير** ( شكل ٩٩ ) لليوناردو دافينشى ، هى أشهر الأمثلة تأثيرا لما يسميه المنظور الخطي حيث يسبب تقارب خطوط المائلة والسقف والجدران اندفاعا كبيرا الى الوراء نحو رأس المسيح .

والفرضان الأساسيان للمنظور هما اعطاء احساس بالحركة فى فراغ الصورة وأن الأشخاص البعيدين الأكثر صمودية فى الرؤية حقيقة يصدقها البصر .

وهذه الظاهرة التى مارستها جميعا ، هى مسألة تصغير الحجم والتقليل من وضوح الشكل فيصغر الأول من خلال المنظور الخطي الذى يعيد على سطح مستو تصوير ما يحدث عندما تصل أشعة الضوء الى العين من شئ بعيد . واذا تتبعنا خطوطا لائل هذا الشئ من اولها لآخرها خلال عدسات العين الموضحة داخل مقالتها ، فاننا نجد أن هذه الخطوط عندما تكون العين بعيدة تحدد مقاييس صورة على المقلة أصغر مما لو كانت العين قريبة .

وتحدث قلة الوضوح فى الطبيعة لأن الشئ البعيد المنظور يكون خارج بؤرة النظر من حيث قدرات العين . وينتج هذا فى التصوير مرة أخرى بواسطة المنظور الهوائى للأشياء البعيدة بتخفيض قوة لونها ، فاذا نظرنا الى لوحة **رفائيل صليبه اللهب** ( شكل ١٦ ) فاننا نجد اختلافا فى خاصية اللون بين أمامية الصورة ووسطها ثم خلفيتها ، فإن كل مساحة تصبح تباعا أخف لونا وأكثر صعوبة فى الرؤية كلما بعدت عنا . ويمكن مشاهدة أمثلة أخرى على هذه الحيلة فى لوحة **جورجيونى القرفة الموسيقية الويفية** وفى لوحة **كونستابل عربة الدويس** ( انظر شكل ١٧٥ ، ١٧٠ ) ، وسوف نناقش حيلة للإبعاد زيادة على هذا فى الفصل الرابع عشر .

**الاشكال :** قد عالجت الحيل الوهمية التي بحثناها حتى الآن وجود الأشكال داخل الفراغ الذي رسمه المصور . وغالباً ما ينتج وجود الأبعاد الثلاثة للأشكال عما يقوم به إل (chiaroscuro) ، ومعناه حرفياً : « النور والظل » . وعن خلق الشكل خلال انتقال تدريجي أو فجائي من الضوء إلى الظل في لوحة مصورة أو مرسومة. وعن التغير الذي يحدث افتراضاً في الطبيعة والذي لا نراه مع ذلك دائماً بهذا التفصيل .

وفي لوحة ليوناردو دافينشي **الطفل والقديسة آن** ( شكل ٤٥ ) - أو لوحة مازاتشييو **الطرد من الفردوس** ( أنظر شكل ١٩٢ ) ، نلاحظ الأشياء القوية على جانب واحد من الأشخاص ، يتغير تدريجياً إلى ضوء متوسط القوة ومنه إلى الظل على الجانب الآخر منها . ولقد اتبع هذه الطريقة معظم المصورين الذين ينتهون إلى عصر النهضة الأوروبية وما بعد عصر النهضة حتى أواخر القرن التاسع عشر عندما بدأت وسائل إيضاحية أكثر تجريدية في أن تأخذ مكانها في التصوير . وفي الشرق مع ذلك ، لا تتمتع استدارة الشخص المصور أو خاصية الأبعاد في الصورة ككل على مثل هذه الحيل ، وهي تترك للمشاهد دوراً أكبر في إدراك الحجم والفراغ ( أنظر تحت كلمة ألوان مائية ) .

**الملمس :** بينما يتضمن تطبيق الشكل والفراغ في النحت حواس التوازن والملمس وكذلك الحركة الفعلية للأجسام ، نجد في التصوير أن التأثير الملمسي يأتي إلى العين التي هي المصدر الوحيد للتشويق في العمل الفني . ولقد أظهر كثير من اللوحات خاصية الملمس ، إلا أنه لا تتاح لنا فرصة لمس سطح لوحة ما ، إذ لا يحدث ذلك إلا نادراً . فلنتظر مثلاً إلى لوحة رمبرانت **الرجل ذو الحوذة الذهبية** ( شكل ١٠٤ ) فالمصور كي يخلق ما يعبر عن غنى الذهب في الحوذة قد ارتفع بسطح بعض المساحات حتى بلغ ارتفاع اللون ما مقداره ثلاثة من ستة عشر من البوصة  $\frac{3}{16}$  فوق سطح القماش . ومع ذلك فإن الواقع هو أننا نتجارب مع هذا الملمس بالنظر المحض ، كما هو الشأن مع أي نوع آخر من تجارب الملمس في هذا الفن .

ويخلق الملمس الناعم للوحة ليرمير **الفتاة وابريق المساء** ( شكل ٣٢ ) أو لوحة تيربورك **الفرقة الموسيقية** ( شكل ٢٣٧ ) إيهما قوياً لدرجة أن حاسة الملمس عندنا تتجاوب معها بدون اتصال فعل . وكذلك نجد لدى أعمال التصوير التائية والتصويرية صفة ملمسية صممت بحيث تنبه استجابات معينة عن طريق البصر عند المشاهد . وفي الحالة السابقة ( أنظر لوحة بيسارو **فلاحون يمتدحون** شكل ١١ ) تكون الاستجابة المطلوبة إحساساً بحركة رقيقه لها أثر وميض عبر السطح . ومن الناحية الأخرى تعطي اللوحة ذات الطابع التيميري ( أنظر لوحة فان جوخ **مقهى ليل** شكل ٣٩ ) إحساساً عنيفاً يضطرب بالحركة من خلال ملمسها ، يتفق مع الإحساس الآخر عفاً الذي يود الفنان أن يعبر عنه .

## استعمالات اللون

وتبلغ أعمال التصوير التأثري والتعبيري أهدافها كذلك من اللون كامل وسيله. وربما كان اللون أكثر مظاهر التصوير أهمية ، إذ يستطيع اللون أن يوضح أشياء كثيرة . فالانتقال من الألوان الساخنة الى الباردة يعطى حركة نحو الداخل ، في حين يعطى التحكم في قوة الألوان ايهاا بالمسافة في الفضاء . ويستطيع اللون وحده أن ينقل احساسا بالحركة كما في الدرجات اللونية اللامعة للمنسجمة عند التأثيرين أو في الألوان الأكثر تضاربا وغير للمنسجمة عن عند التعبيرين . وكذلك ، قد يكون للون مآرب وتأثير رمزي . فالأزرق كما كان يستعمله مثلا فان جوح في أغلب الأحيان ، قد يعنى اتساع العالم . وفي المهود السابقة كذلك عندما كان الدين عاملا مسيطرا في الفن ، قد يرمز اللون الأزرق الى السماء ، كما في لوحة رفائيل **علاء الفجر** . ويرتبط اللون الأحمر من جهة أخرى ، بالنف والمماناة كما في لوحة فان جوح **مقهى ليلي** ، أو يرتبط ، على وجه التحديد ، بالأم العذراء في عصور سابقة ، فهي تظهر عامة في عباة زرقاء ورداء تحت أحمر اللون ، للجمع بين عناصر السماء وعناصر الألم في شخصها .

وأحيانا تكون الرمزية في تصوير المصور الوسطى ، أو حتى عصر النهضة آلية نوعا ما . أما رمزية الفن الحديث فهي أكثر دقة . وفوق ذلك فهي شخصية للغاية حتى ان الأصفر الذي يستعمله فنان ما قد يكون له وظيفة مختلفة تماما في عمل فنان آخر . فاللون الأزرق عند بكان الوجود في الصورة الوسطى من ثلاثية **الرجل شكل ٣٩** ) والجريكو ( **منظر لتوليدو شكل ٣٨** ) ومانش وعند فنانين آخرين ، والزمن الزائل في المستقبل — وما هو أكثر أهمية — يمثل فكرة الخلاص . ومهما يكن ما ينيه الفنان في لحظة الابتكار ، فان بعض هذه الانفعالات سيظهر للمشاهد الذي يود أن يزيد من فهمه للصورة .

وتمثل الألوان الخضراء التي تدعو الى الكتابة عند لوتريك ، وفان جوح ( **مقهى ليلي شكل ٣٩** ) الجريكو ( **منظر لتوليدو شكل ٣٨** ) ومانش وعند فنانين آخرين ، استعمالا آخر للون كرمز من المؤكد أنه لم يات عفوا ، وذلك ما يجب أن نفهمه حتى يكون تقديره للعمل كاملا . ومع أن اللون يلعب دورا هاما في أنواع من النحت والصورة ، فان استعماله في التصوير أكثر تمقيدا ؛ إذ يقدم الى المشاهد ما هو أكثر مما يقنمه النحت أو العبارة وهو يكافئه نظرا لذلك .

ويقيم اللون في التصوير ، أو يساعد على إقامة امتدادات ذات أهمية مباشرة بالنسبة للفنان الحديث أكثر من لمصور التقليدي ، رغم أننا نجد في الآخر قيما مشابهة كذلك تتضمنها دون قصد الأعمال التقليدية . ولقد استخدمت بعض الألوان في لوحة موندريان **تكوين ولوحة مائيس البساط الأزرق شكل ٢٢٥** ) لتمطى احساسا بحركة نحو الامام ، واستعملت ألوان أخرى لتمطى شعورا بالحركة الى الوراء أو نحو الداخل . وبذلك قد أوجدت تضاربا بين القوى المتمايزة . ويمكن أن يرى هذا الاستعمال في



احلى لوحات الجريكو ( شكل ٣٨ ) ، أو لوحة من أعمال جينزبورو ، إلا أن هذا الاستعمال يعد هناك ثانويا بالنسبة الى المضمون .

ولقد فكرنا في اللون تفكيراً تقليدياً كاملاً يبين صفة الأشخاص المصورة ، وبالتالي صفة المضمون أو قصة الصورة ، كما في صورة **عليه الفجر** ( شكل ١٦ ) ، إلا أن هذا لا ينطبق على أعمال حديثة كثيرة . وغالباً ما يكون استعمال اللون استعمالاً جمالياً أو فنياً بحثاً كما في أعمال ماتيس ( شكل ٢٢٥ ) ، فتكون له صلة ضئيلة أو معدومة بمشكلة إيضاح الأشياء أو صفتها من الناحية الطبيعية . وليس هذا إحمالاً مقصوداً للحقائق ، بل هو بالأحرى شعور من جانب الفنان بأن الباعث أو الموضوع هو فقط نقطة بداية بلذ جهد في التعبير الشكل واللوني وعن المساحة . وما يلتزم به الفنان إذن هو ليس أن يحكي قصة المستمعين أو **البعث الشباب** ( أنظر شكل ٢٢٥ ) ، ولكن أن يبني تكويناً مرضياً من الأشكال والمساحات ، أو من الألوان — كما في عمل ماتيس — الأزرق القامع والبني السجى والأخضر والأحمر لينقل شعوراً بالحياة والحركة .

ومع أنه يجب على المسرّ أن يدرك مدى أهمية الرسم في التصميم بالنسبة الى التصوير التقليدي والمعاصر ، فإن الحقيقة من أن نفس جوهر التصوير هو اللون حقيقة باقية . ويظل هذا السبق في معظم خامات التصوير التي صوّف نبت عليها هنا . فاللون هو الذي يعطي طابعاً خاصاً للفريسك والزيت والتبرا والألوان المائية ولطرق التصوير الأخرى . فهو يعطي الفريسك نوعاً من البساطة ، ولزيت عمقا ، والتبرا هشاشة ، والألوان المائية شفافية ، والخامات الأخرى ما قد تملكه من صفات مرئية رمزية .

### وظائف التصوير الاجتماعية

معظم اللوحات المصورة اليوم هي إنتاج تفكير جاء من داخل الرسم ، تنتقل من هناك الى البيت أو الى كالتحف كأعمال فنية ، وقد كانت اللوحات في الماضي ذات وظيفة أكثر اتساعاً في حياة الجماعة . فهي قد زينت بيوت العبادة والمقابر والمسكن ، وكذلك أنواعاً مختلفة من المباني العامة مثل الأبهام التي توجد في المسكن ودور القضاء ، وهي غالباً ما قامت بتزيين الأماكن المأثلة الحديثة بطريقة زخرفية وبغير عناية . ولقد استخدمت أعمال التصوير كزخرفة جدارية أو على الأسقف ، وهو شكل من أشكال الفن ما زال معمولاً به اليوم يعرف بالتصوير الجداري . وهذه الممارسة مأخوذة من كلمة لاتينية معناها ( حافظ ) . وليس لها علاقة بالحالة المستعملة فعلاً . وكان التصوير الجداري في الماضي يواجه عام ينفذ بطريقة الفريسك — أي بالألوان المائية فوق مصبص طازج . وقد يكون التصوير الجداري فوق جدار جانف بخامات الزيت أو بأي خامة أخرى تصلح للاستعمال على سطح مستو ، ولننظر مثلاً الى لوحة ليوناردو **العشاء الأخير** ( شكل ٩٩ ) وهي قد نفذت بخامات زيتية على سطح معين .

« والتصوير على الحائط » هو فئة أخرى تسمى أحياناً التصوير على صفحة ذات

أطار . وبينما يتصف التصوير الجداري بأنه ثابت على الحائط - باستثناء أعمال التصوير التي يمكن نقلها - فإن « لوحة الحامل » تصور كى تنقل من حجرة الى أخرى ومن مسكن الى آخر . وباستثناء الفريسك الذى يقتصر على الجدران ، فإن « تصوير الحامل » يكاد تستخدم فيه كل الخامات كالزيت والتمبرا والألوان المائية ومزيج من الزيت والتمبرا كما فى لوحة فان ايك فواج اوتوفلفيني ( شكل ٨ ) وفى أعمال كثيرة أخرى .

ويشترك فى صفات التصوير الذى يمكن نقله والتصوير الثابت لوحة المحراب فى الكنائس ؛ اذ يمكن نقلها من مكان لآخر رغم أنها مصنوعة بوجه عام من أجل بقعة معينة ثابتة ، مثل لوحة تقديس الحمل ( أنظر شكل ١٠٣ ) . وقد تختلف لوحة المحراب من ناحية الحجم اختلافا كبيرا . وهى نفس الحقيقة بالنسبة الى التصوير الجداري ، الذى يختلف فى الحجم تبعا لحجم الحائط أو السقف ، وهى نفس الحقيقة بالنسبة للصور التى يمكن نقلها ، والتى تندرج من اللوحات الى الأجزاء الكبيرة للصور الزيتية .

## طرق الأداء فى التصوير

**الفريسك :** دعنا ننظر أولا الى الفريسك ، وهو طريقة ذات تاريخ تتضمن التصوير على سطح طازج أو مبلل . وقد كان هناك نوعان فى الفريسك ، الفريسك الجاف (fresco secco) والفريسك المبلل (buon) . والأخير هو الطريقة التى وصفها الكتب بوجه عام والتى استخدمها جيوتو ( شكل ١٧٦ ) ، وميكل انجلو ( شكل ٣٥ ) ، ومازاتشيو ( شكل ١٩٣ ) ، وأوروزكو ( شكل ٢٠٧ ) ، الذين قاموا بالتصوير على ملاط من الجير المبلل بالأوان مزوجة بالماء ، أو بالماء والجير . وعمل فنانون الفريسك الجاف على جدار جاف نسبيا واستعملوا - طبقا لبعض المصادر الموثوق بها - ألوانا مزوجة بالبيض . وبذلك تكون قريبة الشبه من حيث النوع من تمبرا البيض .

وفى طريقة الفريسك المبلل يكون ماء الجير لوجود فى الخليط طبقة من كربونات الكلسيوم ، تصل كوسيط يربط بين اللون الخارجى وطبقة المصيص التى على الجدار . ولقد برهن على ثبات هذه الطريقة بقاء الفريسك القديم مثل الأعمال الموجودة فى نوسوس بكريت ( أنظر شكل ٢٩ ) ، ومثل صورة تيسميوس الرومانى ( أنظر شكل ٢٠٨ ) .

وطريقة الفريسك المبلل التى عمل على بحثها فى عصر النهضة الميكرا الايطالى مصورون مثل جيوتو . قد وصفت فى الكتب المشهور « كتاب الفن » (II Libro dell' Arte) الذى كتبه تشينيتو تشينيتي . وفى الفريسك الجاف يحمل البيض اللون مخفيا بالماء ، ويحمل اللون فى الفريسك المبلل الماء وحده ، ويستخدم على حائط قد غطى بطبقتين من المصيص على الأقل .

وكما جاء فى كتاب تشينيتي ، كان على المصور أن يضع الطبقة الاولى من المصيص

ثم يتركها ليجف ليرسم تصميمه عليها • ويضع فوق هذا التصميم طبقة أخرى من الحبيص أو د طبقة خشنة (intonaco) بحيث يسكن من خلالها رؤية التصميم ، وهي تستخدم كأساس أخير لميل للون الذي يحمله الماء • وقد توشعت لنا هذه الطريقة بواسطة التلف الذي حدث لأعمال الفريسك الموجودة في كامبو سانتو ببيزا إبان الحرب العالمية الثانية •

ولقد اتفقت الوصفة التي ذكرها تصنيفني في القرن الخامس عشر ، في أواخر هذا القرن وأوائل القرن السادس عشر • وقد أعطيت أعمال الفريسك ، مثل التي قام بها ميكيل انجلو ( شكل ٣٥ ) ، أكثر من طيقتين من الحبيص ، وفوق ذلك كانت تطبق التصميمات أو الرسوم التحضيرية مباشرة فوق الطبقة الخشنة المبللة الأخيرة بواسطة رسمها وتتبع خطوطها من خلال الورق المرسومة عليه • وهكذا تقوم بتجزئها على الحبيص الذي يظل مبتلا ، أو يورخز ثقوب صغيرة خلال الخطوط الخارجية على الحائط ، تاركين الورق في مكانه ونهز بعضا من مسحوق الفحم من خلال الثقوب لتعطي خطا خارجيا مرسوما • وتبقى هذه الخطوط الخارجية بعد ذلك ، لتسر عليها باللون •

ويصمم تصوير الفريسك وينفذ ببنائية ونظام جزئا بعد جزء بدقة تترك مجالاً ضئيلاً للتفويض أو الأخطاء ، إذ يعد الفنان رسومه على الورقة ويجهز مقننا مساحة الحائط الذي يعرف من خلال تجربته أنه يستطيع تقطيعه باللون في يوم واحد • ويقوم عامل الحبيص بوضع الطبقة الأخيرة الخشنة المبللة على هذا الجزء ويرسم الفنان على الحائط الخط الخارجي من الرسم الذي على الورقة بالحجم الكامل الملان • وبعد أن يتم الفنان التصوير الفعلي لتلك المساحة ، يترك الجزء الذي يشملها ليحجف • وفي اليوم التالي يعد جزءاً آخر من الحبيص ، ثم يتبع نفس الطريقة •

وغالبا ما يمكن إكتفاء أثر العمل من يوم لآخر بواسطة الوصلات التي بين طبقات الحبيص الأخيرة التي توضع في الأيام المختلفة • وتوجد في حلق آدم وصلة في المكان الذي تتلقى فيه الرقبة بأعلى الصدر ، ووصلة أخرى عند عظم الحوض عبر الجسم • ونستنتج من هذا أن الجسم الذي يبلغ طوله ١٢ قدما قد صور على ثلاث فترات •

ولطريقة الفريسك ميزات وسعوط نسبية ؛ فهي من الناحية العملية تكاد تكون وسيلة دائمة تناسب احتياجات الصادرة ، تبقى ببقاء البشاء نفسه ، تصصف يستعنها الفئخة ، لا تحتوي عادة على التفاصيل ، وتأثيرها بسيط يمكن الإحساس به بالبرص من أبعاد كبيرة • وتقتضخ غفة ألوان الفريسك وخاصيته الزخرفية الساحرة في الأعمال التي قام بها جيوتو في بادوا أو فلورنسا بسا لها من مساحات واسعة ذات لون أزرق وأحمر وأصفر ذهبي - وبالأخص اللون الأزرق السساوي الذي غالبا ما يستخدم في خلفية أعمال التصوير الجداري • وسطع الفريسك جاف ألوانه لا تعبر عن الأبعاد الثلاثة إلى حد ما ، رغم أن الاتجاه إلى الطابع النحى المام الذي يلجا إليه أساطين فلورنسا ، مثل جيوتو وميكل انجلو يؤدي في النهاية إلى مظهر قوى ذي أبعاد ثلاثة •

وتجث طبيعة الحامة نفسها على عدم أظهار التفاصيل إلا أنها تحت على التركيز

على المساحات الواسعة البسيطة التي تزيد من خاصية الفريسك الأساسية وهي الضخامة . وتقوى هذه الخاصية عادة بواسطة مطالب العمارة وهي النظر إليها من بعيد ، وكذلك يرغب الفنان على انتهاء عمله في كل جزء يعمل فيه في يوم واحد لسرعة جفاف المصيص تسمييا .

أما عن العيوب ، فهي أن نفس المصيص السريع الجفاف يلزم الفنان بالا يتردد في عمله وأن يكون في طريقة تصويره تعميم ، والفريسك كذلك ، يجعل من المستحيل بالنسبة للفنان أن يصلح أيا من الأخطاء ، أو أن يغير من رأيه بدون أن يهدم الجزء المصيب ، وهي طريقة عويصة تترك آثارا في المكان الذي يضاف إليه مصيص جديد . وتكاد تكون الوصلات التي هي بين مصيص يوم ومصيص يوم آخر ، ظاهرة كذلك ظهورا دائما ، بالرغم من أن الفنان يستطيع في الغالب أن ينظم هذه الوصلات بواسطة مهارة تصميمه بحيث تندمج مع الخط الخارجي للشيء المرسوم أو مع أجزائه .

وليس عندهم وجود التفاصيل عيبا ينقص من مميزات خامة الفريسك بالقدر الذي يكونه قلة درجاتها اللونية ( إذا ما قورنت بالزيت ) . ومصاعب الأداء الفعلية المشتملة على إعداد الحائط والمصيص واللون في تركيب فعال ذي معنى هي الشيء الأكثر خطورة في الفريسك . وكمية الرطوبة في المصيص - خصوصا في الطبقة الأخيرة - هي التي تقرر مدى نجاح الأداء ، وهي أثناء الأداء تتحكم في درجة تماسك طبقة المصيص بالحائط ، أو في مدى تماسك اللون ، أو تلاشيهِ .

ولقد أصبحت طرق العمل الفنية في غاية الرداءة خلال القرن التاسع عشر عندما



شكل (١٠٠) جوييه كليمت أورودكو :

ميجويل هيفالو ي غوستيلا ، أحد تفاصيل  
حائط الدرج في جوادالاجارا ، قصر ديل  
جوييرنو ، بالكمبيك .

كان الفريسك لا يزال يمارس في أوروبا - ولكن بعد أن ذبلت تقاليد عصر النهضة بفترة طويلة - وبعثت المدرسة المكسيكية في القرن العشرين طرق أداء عصر النهضة كما في لوحة أوروزكو **ميخوغيل هيلاجو** (كوستيللا : ١٠٠) . بواسطة الرجوع الفصل إلى مؤلفات تشينيني وفامداري وآخرين من الكتاب الميكريين . ومع أن الأعمال الحديثة قد وصلت إلى درجة فنية ممعنة من حيث تأثيرها الزخرفي وضخامتها ووظيفتها الأساسية للممارسة الصحيحة ، فإن طرق الأداء المادية الفنية ليست دائما مرضية . ويشك فيما إذا كانت أعمال الفريسك المكسيكي سوف تدوم بالقدر الذي دامت به أعمال عصر النهضة الإيطالي ( وعلى أي حال قد أنشأ المكسيكيون ألوانا ثابتة مركبة لأعمال التصوير الجداري ) .

ونظرا ل ميل المصيص إلى امتصاص الماء ، فإن الفريسك الصحيح لا يمكن استخدامه بأمان في الطقس الرطب ، فمن النادر وجود الفريسك بشمال أوروبا . والتعرض للجو يتلفه كذلك لأن مادة الكبريت التي توجد غالبا في جو المدن تمتص على أن تحول طبقة كربونات الكلسيوم اللاصقة إلى سلفات الكلسيوم ، ويؤدي ذلك إلى التفكك السريع . ومشكلة أخرى تنبعث من عدد الألوان المحدود التي لن تتغير بعد أن ينتهي العمل . ويتطلب هذا بساطة في التأثيرات اللونية التي تتميز بها أعمال التصوير بالفريسك والتي تجعله يختلف اختلافا شديدا عن التصوير بالزيت . فلزيت درجات ممتدة من اللون ، وله إمكانيات من التباين الحاد بين القائم والمفاتح من ألوانه ومن التباين بين درجة برقي ألوانه ، ويستطيع في سهولة أن يقبل ألوانا تضاف إليه (Impasto) أو الألوان السمكية ( للعمل على زيادة ثراء اللون - ويختلف في كل هذا عن الفريسك .

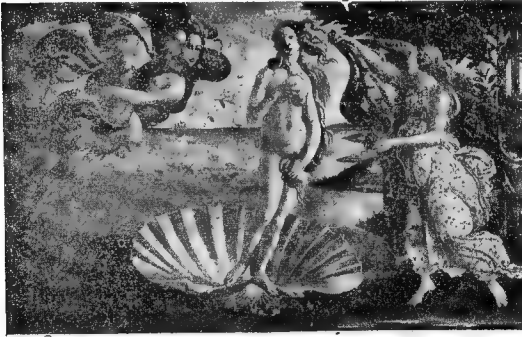
**التمبرا :** غالبا ما يطلق التمبر « تصوير التمبرا » ويوجه عام ، على الأعمال التي نفلت بالوان متزجة بنسب معينة من صفار البيض ( مع بياض البيض أو بفتونه ) ، ومن هذا تأتي العبارة « تمبرا البيض » التي تتردد كثيرا . وحيث يكون التمييز بين اللون نفسه والأرضية غير موجود فعلا في الفريسك مادامت الأرضية قد امتصت اللون الممزوج ، فإن التمبرا كالزيت تقضي بتحضير أرضية معينة أو أساس تستخدم فوله الألوان كطبقة منفصلة . وفي المصور الوسطى ، كانت التمبرا على الألواح الخشبية هي الحامة الأكثر استعمالا في التصوير على الحامل ، أو الأعمال التي يمكن نقلها ، وكان الفريسك يستخدم للجدار أو لأعمال التصوير الثابتة . وفي أواخر القرن الخامس عشر ، أخذ الزيت مكان التمبرا تدريجيا في شمال أوروبا أولا ، وبعد ذلك في جنوبها أي في إيطاليا .

تعود لنحصل من كتيب تشينيني وتشينيني على كثير من المصطلحات مادام معظم اللوحات التي تزين محراب الكنائس الإيطالية وألصور ذات الاطار التي تنتمي إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر قد نفلت بهذه الحامة مثل **ميلاد فيثوس** ليو تشيلا ( شكل ١٠١ ) ، ونحن نعلم هنا أن بداية الطريقة تشتمل على تحضير اللوح الخشبي . ولا بد من إعداد هذا اللوح بعناية لئلا يمتص في الانحراف في الشكل وإلى التشقق ، وأحيانا ما كان يستمر إعداد مدة عام كامل ، حتى يتخلص من كل ما به من رطوبة . ثم يستعمل اللوح ويرمل ( أي يصبح ناعما بواسطة الصنفرة ) وتحضر له أرضية أو أساس يتلقى

الوان التميرا • وتكون الأرضية من مادة بيضاء علامية تعرف باسم المصيص اللاصق وهي خليط من مصيص باريس وغراء نقي للغاية ، وهو يوضع في سلسلة من طبقات رقيقة تتبادل خشونة ونعومة ، وبالرغم من أنه يمكن استبدال مصيص باريس بمواد أخرى كالطباشير مثلا ، إلا أن المصيص يغطي أفضل سطح يتميز بنعومة وصلابة العاج صالح للالوان التي توضع عليه •

ويجب أن يجهز العدد المعتاد من الرسوم التحضيرية ، وكذلك الرسم النهائي المفصل الذي يطابق مساحة اللوح قبل أن ينفذ التصوير الفعلي • وعندئذ ينقل الرسم إلى الأسطح الناعم من المصيص بطريقة الوخز التي تنميها في ألفريسك ، وبعد ذلك يبلأ ما بين النقط الناتجة عن الوخز لتتراكم بنقط خارجي ملون • وفي طريقة التميرا يبنى اللون ذاته بواسطة سلسلة من الطبقات غالبا ما تنتشر على أساس من أرضية لونها يميل إلى الاخضرار • وتكون الطبقات اللونية أو الوان الطلاء خفيفة أول الامر ، ثم تقوى كلما تقدم المصور إلى الطبقة الخارجية الأخيرة •

وتصعب معالجة هذه الالوان نسبيا لما بها من مادة غروية ناتجة عن امتزاجها بالبييض • وهي سريعة الجفاف حتى عندما تخفف الوان التميرا بالماء ( تماما مثلما يتجمد في الحال بعض ما يقع على ملابسنا من البيض ) • ولهذا السبب ، ولأن شفافيته أكثر



شكل ( ١٠١ ) : ميلاد فينوس • متحف ارنس فيلورنسا ، إيطاليا .

من شفافية الزيت كذلك ( رغم أن شفافيته أقل من شفافية الألوان المائية ) ، ولأنها لا تسمح لأي مادة تقع تحتها بالاختفاء ، فإن أي تصليح أو تغيير فيها يكاد يكون مستحيلا تقريبا . وعلى الصور أن يكون واتقا تماما مما يعمل ، وأن يعتنى عناية كبيرة أثناء عمله ، وهو شرط لا يسمح بالمهانة أو بسرورة في الأداء عند التنفيذ .

وقد نقارن خاصية لوحة بوتشالي هيلاند فينوس ( شكل ١٠١ ) ( حتى وإن كانت بالأبيض والأسود ) بخاصية الأعمال الزيتية النموذجية التي مستقوم بفحصها فيما بعد . فنلاحظ في التمبرا كما في تصوير الفريسك وجود أرضية أو لون تحتى أبيض يغطي نوعا من الصفاء واللمعان للصورة . ونرى أيضا أن الصورة تنفذ من خطوط خارجية محكمة بدلا من أن تنفذ باللون وبتيكيف الدرجات اللونية كما هو الشأن في الزيت . وفى كل من الاعتبارين تختلف التمبرا من الصورة الزيتية التقليدية المألوفة ، التي تكون فيها خلفية الصورة قائمة نسبيا ، وتكون الأشكال فيها مؤداة ببقع من الألوان ودرجاتها . ومن الصعوبة هنا أن نشير إلى الفروق المميزة اللونية الفعلية بين صفاء الفريسك و صفاء التمبرا ، فإنا قد نشير إلى الفرق بين أرضية المهيض ذى السطح الخشن نسبيا بالفريسك وبين الأرضية الناعبة المصقولة للغاية التي في عمل ما من أعمال التمبرا ، ثم بين اللمساة الأخيرة غير الزاهية أو لامعة لألوان الفريسك ، بمقابلتها بالبرقة التي تتميز بها مثل هذه الصور مثل لوحة هيلاند فينوس ( والرقة هنا هي اللون الوردي المائل إلى الرمادي ) .

واستخدام التمبرا له مشكلات أخرى بالإضافة إلى صعوبته بوجه عام . فوجود مادة الكبريت في زلال البيض تميل إلى أن تكسب بعض الألوان قتامة . وبذلك لايسكن استعمالها ، وهكذا تصبح مجموعة ألوان مصور التمبرا محدودة . ومع أن الدرجات اللونية في التمبرا أرحب ما في الفريسك ، إلا أنها مع ذلك تصل إلى درجات ألوان الزيت . وهى من ناحية أخرى تمتاز بلعان خاص ومسحر رقيق يجعلها فريدة في جمالها وملامتها لموضوعات شاعرية مثل ميلاند فينوس وللموضوعات الحياتية الأخرى وغالبا ما يستخدمها المصورون الحديثون فيما يختص بالتأثيرات الناتجة عن الحلم في التصوير السريالى . وخيزة أخرى للتمبرا هي قدرتها على البقاء ، وهى فى ذلك تبلى أكثر تقوفا على الزيت . وخامة التمبرا أو وسيلتها تحمي ألوانها بطبقة الورنيش الأخيرة الواقية ( وهى تزيد كذلك من نراه الألوان ) ، وهو ما لا يقوم به الفريسك أو الزيت . لأن كلا منهما يعانى تغير درجة اللون نتيجة للتخلل أو التلف .

**الزيت :** أول شيء يلفت أنظارنا إلى التصوير الزيتي ... وما علينا إلا أن نخطو داخل أية « صالة » من « صالات » العرض حتى نراه - هو المتنوع الهائل في التعبير الذى تحققه هذه الحامة - ولقد تبين أنه عند ذكر وسائل أداء مثل الفريسك والتمبرا والألوان المائية ، يتبادر إلى ذهننا فى الحال نوع معين من الصور . إلا أن التصوير الزيتي ليس كذلك . وقد نختار من بين اللوحات الزيتية للصورة فى هذا الكتاب بعض الأمثلة المختلفة مثل عمل من أعمال ليوناردو دافينشى التى قام بها فى القرن السادس عشر ( شكل ٤٦ ) ، ومثل صورة تنتمى إلى القرن السابع عشر من صور فيرمير ( شكل ٣٢ ) ، ثم أعمال من القرن التاسع عشر قام بها بيسارو وفان جوخ وآخرين ( شكل

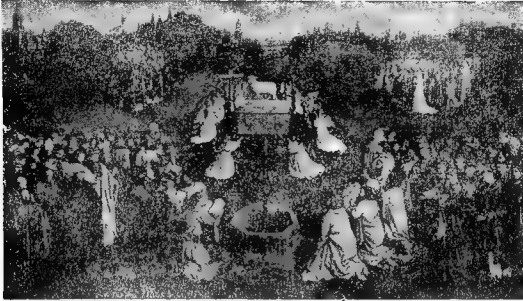


شكل ( ١٠٢ ) جيوتو : تنويج العذراء  
والطفل ( جزء من المذبح ) • متحف أورفيسى ،  
فلورنسا ، إيطاليا •

١١ ، ٣٩ ) وبالرغم من أن الزيت هو وسيلة نقل الطلاء أو حملة في كل هذه الأمثلة ، فإن طبيعة الأعمال في حالتها النهائية وما استفادته من استخدام الزيت تختلف كل الاختلاف عن عمل آخر • ويؤكد المثل الأول ما يمكن أن يقوم به القائم والفاتح في اللون الزيتي ، ويؤكد الثاني شفافية الحامة ، وتؤكد الأمثلة الأخرى إمكان التصوير بالزيت في سرعة وتلقائية دون أعداد سابق •

والغرض من وجود الزيت المستعمل في التصوير - وغالبا ما يكون زيت الكتان - هو أن يكون كوسيلة تنقل اللون وأن يجف بشكل آلي • وقبل أن تتطور هذه الحامة الجديدة في القرن الخامس عشر ، كانت تستعمل ورنيشات زيتية من طبيعتها أنها تجف ببطء كي تجعل ألوان التمبرا في اللوحات الخشبية ثابتة ، كما في لوحة المحارب تنويج العذراء والطفل لبيوتو ( شكل ١٠٢ ) • وإذا قارنا هذا العمل بدرجات ألوانه المحدودة بلوحة من أعمال الأخوين فان ايك مثل لوحة تقديس الحمل ( شكل ١٠٣ ) بدرجات ألوانها المضيئة اللامعة الغنية ، وانتقال هذه الدرجات اللونية من الفاتح إلى القاتم في دقة ، وبتفاصيلها الأكثر تعقيدا وجدنا قياسا سجله القرن الخامس عشر الفلمنكي على التقدير الذي أحدثته تطور التصوير الزيتي •





شكل (١٠٣) هيربرت وجان فان ايك : تقديس الحمل ( الجزء الأوسط السفلي من  
مذبح غنت ) • كاتدرائية القديس بافو برونكس ، بلجيكا •

ولقد استبدل الفلمنكيون استعمال الورنيش الزيتي السميك القائم البطيء الجفاف الذي كان يقوم في أول الأمر بوظيفة عامل واق للألوان ، بورنيش ممزوج بالزيت صاف سريع الجفاف • ولقد أثمر وضع طبقات مزججة أخيرة فوق الصورة الأصلية المنفذة بالتمبرا ، مرونة جديدة وعمقا وبقاء • وتتضح شفافية خلفية لوحة فان ايك للغاية إذا ما قورنت بلوحة جيوتو أو بوتشيلي ، كما هو الشأن بالنسبة للتفاصيل المنتشرة في أنحاء الصورة التي هي اعظم وأكثر سهولة كما هو واضح عند التنفيذ • والأهم من ذلك على أي حال هو تلافئ مختلف الألوان وعمقها وثراء أسطحها وانعكاساتها أماما وخلفا ، كل منها على الآخر •

وبالرغم من أن الايطاليين في القرن الخامس عشر سرعوا ما تبينوا هذه الطريقة باستعمال الزيت المزجج فوق التمبرا ، فإن الزيت نفسه لم يصبح استعماله شائعا إلا في أواخر تلك الفترة ، فأخذ القماش مكان الألواح الخشبية في أوائل القرن السادس عشر فقط • وكانت توضع المادة الزيتية الجديدة على القماش وليس فوق أرضية من المصيص (gesso) — مادام ذلك يمتص الزيت — بل على أرضية تحوى على مادة طينية صينية تكسب القماش بياضا ومواد أخرى عازلة أبقت للقماش على مرونته ومنعته من التشقق •

ومن بين المميزات الرئيسية لمادة اللون الزيتي هي مدى مجال درجاتها اللونية ، أي عدد الدرجات اللونية من الفاتح إلى الداكن في كل لون • وتتضح هذه الميزة في لوحة مثل فيرمير الفتاة وابويك المساء ( شكل ٣٢ ) بالوانها الزرقاء المدهشة

المختلفة ، وكذلك مثل لوحة جينزبورو الشهيرة **السلام الأثيق** \* وميزة ثانية تكمن في العدد الكبير من الألوان الفعلية أو الأصباغ التي يمكن استعمالها وهي الوقاية الإضافية التي تمنحها الحامة ( وتميل التميرا كما رأينا الى تغيير بعض الألوان التي يجب الاستغناء عنها نتيجة ذلك ) \* وثالثا ، يمكن استعمال الزيت طبقة فوق أخرى وبذلك يكون في الاستطاعة اصلاح ما في العمل الزيتي من أخطاء حتى بعد مضي وقت طويل من تنفيذه .

ويمكن بهذه الطريقة تطوير فكرة اللوحة الواحدة وتنويعها كلما تقدم الفنان في عمله ، وبدون أن يحتاج الى أن يقرر سلفا كل مظهر في الصورة ، كما يجب أن يفعل في أسلوب التميرا التي تجب لساعتها فلا تقبل التغيير .

أصبح لعمل الأرضية أو التحضير الأولى في التصوير بالزيت الذي بدأ حوالي عصر النهضة الذي يتمثل في الأرضية القائمة للوحات تيتيان أو دمبرانت ( أنظر شكل ١٩٦ ، ١٥٢ ) ، أو في لون الأرضية الفاتح الذي في لوحة فراجوارد ( أنظر شكل ٢١٤ ) أهمية هائلة \* والسبب في افضليته هو أن اللون يزيده ميله بصد عدة سنوات باستمرار الى ناحية درجات اللون الأصلية عند التحضير والتي تصبح في النهاية العامل الذي يقرر قيمة اللوحة . ويتبين هذا بسبب التلف الذي لحق بعض لوحات مصورين مثل يوسان في تفوق لون أرضيته البني على الألوان التي تليه ، أو مثل عمل رينولتز الذي أصبح لون أرضية الرمادي أخيرا هو النعمة المسيطرة عليه . ويمكن تجنب هذا التغير بخلط جميع الألوان اللازمة للعمل النهائي في لون الأرضية ، وتوضع طبقة مزججة فوق أخرى ابتداء من الأرضية حتى آخر أثر للسطح .

ولقد سادت طريقتان عامتان في التصوير الزيتي خلال الفترة الواقعة بين عصر النهضة والقرن التاسع عشر المبكر ؛ إذ بدأ فريق من الفنانين بعمل أرضية فاتحة اللون ، وبدأ فريق آخر بأرضية قائمة \* وتنضج في أعمال ميكيل انجلو الذي يمثل الأسلوب الفلورنسي الطريقة الأولى ( شكل ٣٥ ) ويمثل تيتيان - المصور الفينيسي العظيم - الطريقة الثانية ( شكل ١٩٦ ) \* وأتبع معظم المصورين اجمالا خلال هذه الفترة نفس القواعد العامة عند اتجاهاهم نحو التصوير الزيتي ، ويختلف تطبيق القواعد باختلاف الفرد \* وفي خلال القرن الثامن عشر مثلا ، استعمل بعض الفنانين أنصاف الدرجات اللونية في خلفية الصورة ( خصوصا في بريطانيا والولايات المتحدة ، أنظر جينزبورو ، شكل ١٧٠ ) \* وهم إذن يضعون على هذا الأساس الأسفواء والظلال وأي ألوان موضوعية لازمة للصورة ، اما بطريقة مزججة رقيقة واما بسطح ناعم شبهمشافف ، ( طبقة خارجية متزجة ) ، واما بمساحة جامدة من اللون \* ثم يضعون في النهاية البقع التي تنعكس أقصى درجات الضوء بلون سميك غالبا ما يبرز فوق سطح اللوحة (Impasto) بحيث يتلقى الضوء ويمكسه مرة أخرى الى أعين المشاهد .

والشئ الرئيسي ، على أي حال ، هو أن الصورة كانت تبني من ألوان زيتية تختلف في السمك بحيث يتخللها الضوء بدرجة تزيد أو تقل في العمق والسرعة وتترقب على الأثر الذي يوده الفنان في الصورة \* فاذا أراد لمساحة ما أن تبدو قائمة ، فيمكنه أن يسمح للضوء بأن يتخلل طبقة رقيقة من اللون فوق أرضية قائمة تحتفظ



شكل ( ١٠٥ ) فرائز هالز : الفارس  
الفصاحك • من مجموعة والاس ، لندن •



شكل ( ١٠٤ ) رمبرانت لان واين :  
الرجل ذو الخوذة الذهبية • متحف الدولة ،  
برلين •

بالضوء مدة طويلة نسبياً • وإن أراد للضوء أن ينعكس مرة أخرى فيمكنه أن يزيد من كثافة اللون على السطح ، وسوف يعكس لونه الساطع الضوء بدلاً من أن ينتقل • وتشاهد قيمة هذا التكييف بمقارنة لوحة الرجل ذو الخوذة الذهبية ( شكل ١٠٤ ) بلوحة الفارس الفصاحك ( شكل ١٠٥ ) •

وقد خلق المصور في العمل الأول إيهاما لشخص يظهر في بطنه من الظلام المحيط بأن جعل مساحات معينة تحتفظ بالضوء ( تمتصه ) أطول مدة ممكنة • ولقد حُزِرَ ، فوق ذلك ، اللونَ ببقع دقيقة من الضوء خلال اللون المظلم الشامل كي يعطي حركة تلالؤ لتلك الأجزاء من الصورة • وكل تأثير من التأثيرين « غير حقيقي » ؛ تأثير روحي أكثر منه مادي ، تصوري أكثر منه حسي • يعكس لوحة هالز ، فهي واضحة في أدائها ، سريته في تأثيرها المادي البسيط ، وصريجة في انعكاس ضوئها • فقد أراد لنا الفنان هنا أن نرى مسلك فرشاته ، فنقلنا من مساحة مضئبة رسمت رسماً سريعاً إلى مساحة أخرى ، وبواسطة تصويره الصريح قد أكد سلسلة من القيم مضادة لتلك التي في عمل رمبرانت بشكل مباشر •

ولوحة هالز هي تصور فعلي وسطحي لشاب مندفع واثق بنفسه نوعاً ما ، وقد وصلت إلى العظمة التي تتطلبها صورة شخصية عادية • أما صورة رمبرانت من ناحية أخرى ، فليس إيهام الصورة الشخصية شيء ما بالمعنى المألوف ؛ إذ يبدو أنها تنقل نوعاً من الحقيقة الروحية العميقة ، وإنها ترمز إلى مأساة عالمية – ألا وهي الجندي المعجوز وهو يعاني من أثر ضنك كبير وحزن ناتج عن عمله يحمل من مسئولية رهيبية • وبينما تكون



شكل (١٠٦) نيكولا بوسان : القديس جون فوق باتموس • بصريج من معهد الفن  
بشيكاغو • من وقف ١٠١ • ماكاي •

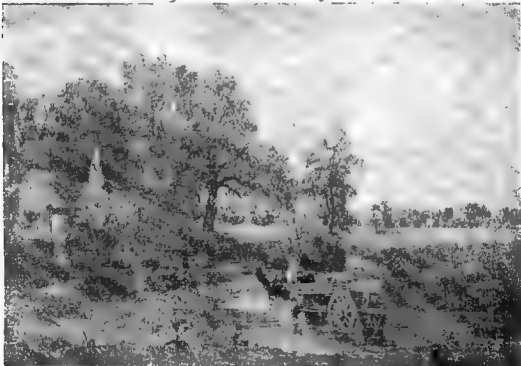
لوحة هالز عرضاً حسياً صريحاً لشباب من المدينة ، تكون لوحة وميرانت عملاً غامضاً  
يخضع للمشاهد لها •

والشيء الذى يثير الاهتمام فى مثل عمل من أعمال وميرانت هو أن المظهر المادى  
نفسه ليس هو العنصر الهام ، وهو أن المصور قد يبدأ بوجه رجل أعمال هولندى عادى ،  
ثم يسمو به الى مستوى رمز مأساة عالمى ، أو رمز ضحك أو خذلان عالمى • وليس كثير  
من الشخصيات الذين رسمهم وميرانت معروفاً لنا اليوم ؛ اذ نجد فى مجموعة الأعمال  
التي فى متحف المتروبوليتان صورة رجل ، الرجل ذو النوع الفولاذى ، صورة شاب ،  
الرجل ذو اللحية ، صورة فتاة ، وصور آخرين • فمن هم هؤلاء الناس وهل كانوا يثرون  
أى اهتمام عندنا اذا لم يكن وميرانت قد بث فيهم من قوة شخصيته المهمة القادرة ؟  
نحن نعرف فعلاً أن الرجل ذا الحوزة الذهبية كان ادريان شقيق المصور الذى كان يدير  
طاحون الاسرة فى لينن ، ولكنه ارتفع الى عظمة المعنى الرمزي بواسطة دهاء الفنان  
فى استعمال ألوان الزيت •

وبعد ذلك من تاريخ التصوير ، حوالى بداية القرن التاسع عشر والثورة الصناعية  
اندثرت الصلة بالمراسم وبالزاولات التقليدية الأخرى ، وانهارت تقاليد الرسم القديمة  
لتأخذ محلها طرق جديدة • وشجع الميل الشخصى فى التصوير بدافع الفردية  
الرومانتيكية ، فتغير التصوير الزيتى بتطرف • وأخذ استعمال الطبقات المتتالية أو  
المزججات من الألوان مع الألوان المخففة المعتمة أو شبه معتمة الطريق للتصوير المباشر •  
فلم يعد هناك أرضية ابتدائية هامة •

وبنهاية القرن الثامن عشر ، وجد كثير من الفنانين أنفسهم غير قادرين على استعمال طرق فناني فنيسيا وما تتميز به من شفافية الألوان الفنية المتلازمة . وربما كان جويا ( شكل ٢٠ ) آخر الأساطين الذين استعملوا طبقات متتالية من المزججات فوق لون أرضيته . وظهر في خلال القرن التاسع عشر - ابتداء من كونستابل حتى التأثيرين في العشر السنوات التي تبدأ بعام ١٨٧٠ - احساس كبير بالحاجة الى السيطرة على تأثير الضوء الطبيعي . فادى هذا الى تجارب في استعمال درجات لونية متقطعة ( بوضع اللون غير متمزجة على قماش اللوحة حيث يفترض أن تقوم العين بمزجها ) ، وهو أسلوب تلقائي أكثر منه شكلي في استعمال الفرشاة للحصول على بريق الضوء ، يبعق صغيرة من اللون الأبيض توضع بسكين التصوير لتزيد من صفة التلقائية والضوء المطلوبين .

ويمكننا أن نرى الفارق في الهدف والأثر بمقارنة منظر طبيعي تقليدي من عمل يوسان القديس جيون فوق باتموس بلوحة كونستابل عربة الفريس ( انظر شكل ١٠٦ ، ١٠٧ ) من القرن التاسع عشر المبكر . اهتم يوسان بإثارة بعض الحنين الى الماضي ، الى زمن المسيحية الأولى وإلى روما التي انبتت منها . فبذل كل الجهد ليوجد نوعاً من السكينة والاستقرار ، ووضع الرجل في مقلة الصورة قريباً من المشاهد .



شكل ( ١٠٧ ) جون كونستابل : عربة الفريس . صالة العرض الأهلية بلندن .

على مستوى واحد مسح كتل الحجارة المكسورة الموجودة من حوله كرموز للماضى الوثنى الذى عمل على ازالته ودين الانسان . وتوجد بينه وبين أمجاد آثار وروما القديمة فى خلفية الصورة مساحة من غابة كثيفة يستحيل اختراقها ، وهى تعطى معنى الزمن الذى انقضى منذ تلك الحقبة ، الزمن الذى لا يمكن استرداده بعد ذلك . وبين نقل امامية الصورة ورسوخ وثبات خلفيتها تتوازن شجرتان كبيرتان من على اليمين وعلى الشمال وتثبتان اللوحة فى هذين الاتجاهين وعلى ذلك المستوى الخاص بالمساحة .

ولم يكن بوسان مهتما بالمظهر الفعلى للمنظر طبيعى بالذات ، وفى وقت بعينه ، بل كان مهتما بخلق مضمون ما من خلال مجالته للطبيعة - بخلق مضمون ثبات وصلابة ، مضمون الماضى وما يربطه بالحاضر . ويتجنب كل شكل وكل لون ما هو زائل من أجل ما هو ثابت ، اذ قضى الألوان ولكن يجب ألا تبرى ، وقد تملو نغمتها تدريجيا ، ولكنها يجب ألا تتذبذب .

وعلى عكس هذا نجد فى لوحة كونستابل منظرًا مألوفًا ، مزارعًا يقف ليسقى حصانيه من جنول ماء . وقد عولج المنظر بمعالجة عادية يفقد الامكان . وهنامنظر طبيعى نستطيع أن نتصور فيه أنفسنا سائرين حول مجرى الماء ، متمتعين بطريق الكلب الصغير ، ملاحظين الغلام وهو يشير الى الكلب أو البطة وهو يسبح فى الماء . وينبسط للمنظر سريما فى انحناءة رفيقة نحو افئدانا ، ويدعونا الى السير فى داخله ، وإلى أن نتبع المزارع فى طريقه الى الاسطبل .

وتختلف الصورة بآ تتصف به من جاذبيته اختلافا شديدا عن المنظر الطبيعى الذى صوره بوسان ، حيث تخلق المساحة العميقة المكشوفة فى الوسط حوة بصرية ونفسانية من الصعب الوصول الى ما هو أعمق منها . وأنشأ بوسان طابعا معيناً يتحدد فى نطاق المنظر بواسطة الخط الامامى للصورة ( مساحة المسرح حيث تأخذ الحركة مجراها ) ، وبواسطة الأشجار عند الجوانب ، وفى الخلف بواسطة الجبل الذى يكتنف المنظر . الا أن كونستابل قد قام بشيء يختلف كل الاختلاف . فهو قد نقلنا من الناحية الشمالية ذات الثقل فى قوس شامل نحو يمين المؤخرة ومنها الى خارج للنظر . ونحن نشعر أن المنظر لا ينتهى عند حافة اطار الصورة بل يستمر على الأقل تخميناً - أبعد من تلك النقطة .

وتنشأ تباينات أخرى عن طرق فعلية فى التصوير ! مثل استعصال كونستابل لبقع صفيرة من اللون الأبيض ليزيد من حركة السطح ، ومثل استعماله لبقع صفيرة من الأحمر الفاتح والأخضر الفاتح كالألوان تكميلية ، أو يساند بعضها بعضاً ويكسبه قوة وتساعد فى خلق صورة وهمية لضوء واضح . ويلفت نظرنا الاحساس بالحركة فى أوراق الشجر وفى السحاب والحركة الأساسية فى الانكسارات من شيء لآخر . وتبدو هذه الانكسارات الأخيرة مرئية فى وضوح شديد فى الماء ، وهى التى تتكون من سلسلة من مساحات ألوان فاتحة تمكس الضوء من السماء والسحاب مثلما تعكسها من البيت والأشجار والعمرة . ولا يتكون الماء فى واقع الأمر من شيء آخر غير الانكسارات . وكل تبدو مختلفة هذه السحب المتحركة والأشجار المترنحة من

سماء بوسان ذات الزرقة الهادئة ؛ ومن سكون أوراق أشجاره ا

**الألوان المائية :** من بين مختلف الحامات التي تحتاج فقط الى اللون نفسه ومجرد دعامة أو سطح . ( بدون تحضير للأرضية يفصل بينهما ) ، وأكثرها استعمالا هي الألوان المائية . وهنا يمتزج اللون بخامة يمكن اذابتها في الماء . وتتغير بعد أن توضع طبقة اللون المذاب فوق سطح الورق . فليس الماء إذن هو الحامة ، بل هو فقط وسيلة لنقل اللون تسمح للفنان بأن يستعمله سميكا أو رقيقا حسب رغبته .

والألوان المائية من أقدم الحامات المعروفة . استعملت في العصور الكلاسيكية كما استعملت خلال الفترة الطويلة التي تقع بين الفترة الميروفنجية (Merovingian) من القرن الخامس الى الثامن للميلاد ) ونهاية العصور الوسطى في أوروبا . وتكاد تكون معظم الرسوم الايضاحية وزخرفة المخطوطات الزاهية في العصور الوسطى قد نفذت بالألوان المائية ( انظر المخطوط الكارولينجي (Carolingian) ، ( شكل ٥٠ ) .

وبينما يقدم مصورو جنوب أوروبا على تصوير الفريسك في وقت بلخ في قسعه أواخر القرن الثالث عشر ( راجع جيوتو ) ، فإن فناني الشمال قد استمروا في استخدام الألوان المائية وحدها تقريبا ، وفي خلال هذه القرون نفسها ( وبعدها ) أنتج كل من المصورين الصينيين واليابانيين صورا جمالية دقيقة بهذه الحامة . وتكاد تكون الألوان المائية عبر الشرق الأقصى كله هي النوع الوحيد من الألوان الذي استعمل حتى يومنا هذا .

وأصبحت الألوان المائية أقل أهمية باختراع الطباعة في أوروبا خلال القرن الخامس عشر ، وبانحطاط تصوير المخطوطات التي ترتب على ذلك . وبقيت الألوان المائية نافعة أساسا في عمل الرسوم السريعة وتلوين الرسوم بالوان باهتة وفي أعمال المنمنمات . واستمر استعمالها للفرض الأخير في الفترة بين القرن السادس عشر الى القرن الثامن عشر حينما بحث التصوير بالألوان المائية كخامة هامة لذاتها . ولقد كانت أعمال بعض الفنانين في القرن التاسع عشر المبكر مثل تيرنر اشارة الى إدخال الألوان المائية كما نعرفها اليوم ( انظر هومر ، شكل ١٠٨ ) .

واستخدم في أواخر العصور الوسطى الخشب كقاعدة لتصوير اللوحات والتصوير على الرق ( جلد رقيق ) من أجل تصوير المخطوطات . وأصبح الورق منذ ذلك الحين هو الدعامة المعتادة للألوان المائية ، على الأقل في العالم الغربي - وأحيانا يركب الورق على ورق مقوى أو على نسج من كتان للاستزادة من قوته . وفي الشرق الأقصى لقي الحرير المركب على الورق حظوة عند المصورين . ولا يحتاج الورق المعتاد استعماله للألوان المائية الى تحضير أو الى أرضية توضع فوقه ، متى عولج بنوع من الفراء يمنعه من امتصاص اللون كما يفعل « الورق النشاف » . ويؤثر طابع الورق في التصوير النهائي ، فالسطح الكثير الامتصاص مثل الذي استعمل في صورة هومر ( المستعم ) ( شكل ١٠٨ ) ، يعطي صفات اللينة والخشونة والفراء . ويمكن مقارنته بسطح ناعم رقيق منسوج نسجا ضيقا ، أن يكون ملمس سطحه مثل الرق الذي يتبع رقة للشكل واتقانا للتفاصيل ( انظر المخطوط القوطي شكل ١٤٠ ) .



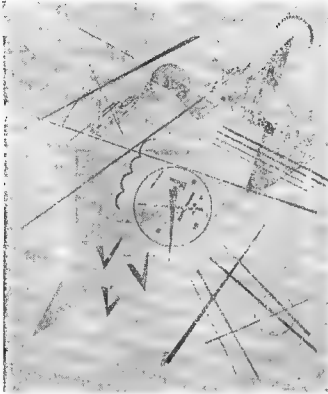
شكل ( ١٠٨ ) وينسكو هويم ، نستهم •  
( الزان المائية ) متحف المتروبوليتان للفن  
بنيويورك •

وقد تكون الألوان المائية شفافة أو شبه معتمة • وقد تظهر أحيانا درجات مختلفة من الشفافية في الصورة الواحدة كما في لوحة كاندنسكي حركة حائلة ( شكل ١٠٩ ) ويعطى الاستعمال الأقل شفافية انكاسا للضوء ، ليس فقط من الألوان ، ولكن أيضا من الضوء عندما يتخلل طبقة اللون وينعكس ثانية من سطح الورق ( انظر الحطوط التي في الناحية اليمنى من أسفل ) • ويتضاعف تأثير الضوء مرات عديدة في المكان الذي تركت فيه الورقة بيضاء ، أو حيث توجد مجرد طبقة من اللون عبر مساحة كبيرة . كما في الزوايا التي في يسار الصورة • ويبين هذا النوع من الألوان المائية مسطحا من أكثر الأسطح المشحونة للغاية في التصوير • وكذلك قد تسمح الألوان المائية الشفافة لأي رسم تحضيرى بأن يظهر خلال اللون الخارجى المضاف ، ويتوقف هذا على سمك تلك الطبقة • ويصبح اللون في أشكال كثيرة للألوان المائية مساعدا اضافيا لرسم معمارى ها ، أو لمنظر مسرحى ، أو لزخرفة مخطوط • ويمكننا أن نسمى هذه الأشكال برسومات بالألوان المائية ، وليست تصويرا بالألوان المائية •

ولقد أصبح التصوير بالألوان المائية منذ القرن التاسع عشر المبكر أكثر تعقيدا منه مما كان قبل ذلك الوقت ، إذ بدأ الفنانون في اتباع طرق التصوير الزيتى واستعمال طبقات من اللون بعضها فوق بعض كالمرججات ، الطبقة الأولى منها من لون واحد في درجات مختلفة ، ثم توضع الطبقات التالية من أجل التظليل وتحديد الشكل بالخط والأضواء المائية ، وهكذا •

وبالرغم من أن الألوان المائية خامة ليس بها قيود تستخدم تلقائيا ، فهي تتطلب الكثير من الفنان حتى يعرف حدود خامته وما يود أن يقوم به • وهي لا تدع نفسها طوعا للتردد ، فالفنان الجاد هو من يفكر في مشكلته طول المدة التي يشعر أنها لازمة لعمله ثم بعد ذلك فقط يصبح لاقدامه على العمل فرصة للنجاح أكثر من فرصة المصور





شكل ( ١٠٩ ) واسيل كاندينسكى .  
حركة حائلة ، رقم ٦١ ، متحف سولومون ر .  
جوجنهايم ، نيويورك .

المتسرع الذى « يضرب ويجرى » ، ويشعر كثير من المعلمين بسهولة أكبر عند استعمال الألوان الزيتية بالرغم من أن المبتدئين كانوا فى الواقع يبدؤون عرفيا بالألوان المائية .

**الجواش :** تختلف الألوان المائية السميكة ، أو الجواش عن الألوان المائية الشفافة فى أن الألوان تخلط باللون الأبيض . وكانت مادة « الاسيداج » تستعمل من قبل ، إلا أن الزنك الأبيض قد حل محلها منذ منتصف القرن التاسع عشر . ومن الطبيعى أن يختلف عدم شفافية خامة الجواش باختلاف كمية اللون الأبيض المتزج بالألوان الأخرى ، إلا أنه يوجد دائماً من اللون الأبيض ما يكفى ليقوم بوظيفته الأساسية ، وهى منع انعكاس الضوء من الأرضية . كنتيجة لذلك ، لا يكون للجواش أضواءة وبريق الألوان المائية الشفافة . وله فعلا طابع معين ، يعطى جواً خفيفاً ، ويعطى كذلك سطحا وملبساً يتميزان بالنعافة حتى يكاد يشبه ألوان الباستيل ( انظر لوحة رولف ، شكل ١١٠ ) . يعنى الواقع من أن الأبيض فى اللون يعترض سبيل الضوء أنه من الممكن كذلك تغطية طبقات اللون وإخفاؤها ، وهكذا يصبح التغيير والاضافة فى هذه الحامة مستطاعاً ، وهو مالا تسمح به طريقة الأداء فى الألوان المائية العادية .

وظهرت الألوان المائية المعتمة كذلك ، والتي ينتشر استعمالها اليوم فى أماكن ألوان



شكل ( ١١٠ ) كريستين رولف : وأسمان  
( جواش ، ١٩٣٦ ) • معهد الفنون بداترويت ،  
مينسجيان •

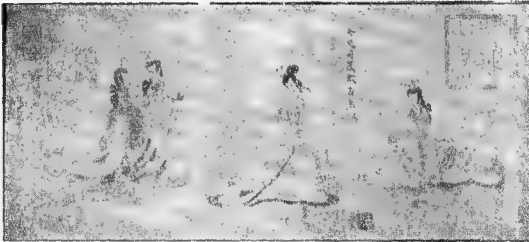
المخطوطات التي تنتمي الى أواخر المصور الوسطى ، وفي الأعمال القوطية التي تزيد عنها زخرفة ، والتي ترجع الى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ( انظر شكل ١٤٠ ) وكما في النمنمات الفارسية والهندية • وقد استعمل كل من أشكال الألوان السميكة والشفافة في العمل الواحد •

**الألوان المائية الشرقية :** وآخر شكل للألوان المائية عندما هو ما استعمله فنانون الشرق الأقصى ، وبخاصة الصينيين • ويعد التصوير الشرقي على نحو ما شكلا على هامش التصوير لأنه كذلك رسم بالفرشاة ( انظر الباب الثالث ) • ولكن مادام لا يوجد هنا أى شيء يرتجل أو يحضر اطلاقاً في ذلك الأداء الذي تستعمل فيه الفرشاة ، ومادام يستخدم في الغالب علاقات لونية تتوافق في عناية ، فانه يحق لنا أن نتحدث عنه كفن من فنون التصوير •

التصوير الشرقي ادراكى أكثر منه حسى ، أى انه أكثر معالجة للأفكار الروحية أو التصورات أكثر مما يعالج الأشياء المادية ، ويحاول في الواقع أن يمرض العالم المادى في إيجاز بدلا من هيئته الحقيقية • ولا يعنى هذا أن المصور الصينى أو اليابانى

على غير دراية بالحقيقة كما نفهمها ، هو على العكس من ذلك ، يقضى وقتا طويلا ليربط نفسه من كل النواحي بالشئ الذى يقوم بتصويره حتى يصل الى حقيقته النهائية \* \* \* الى جوهره \* ويؤدى هذا الى فن غير وصفي نسبيا اذا ما قورن بما يعرضه عصر النهضة المزدهر من ظل ونور فى مثل أعمال ليوناردو وميكل انجلو ( انظر شكل ٤٣ ، ٤٦ ) \* وحيث حاول الفنانون الغربيون مثل مونيه أن يتنافسوا وصف الطبيعة للكائنات البشرية أو تأثيرات الضوء فى المنظر الطبيعى ، فإن الصينيين يسلمون بإن المحاكاة فى حد ذاتها غير مشرة ، وإن تفهم أو استرجاع روح الزهرة أو الحيوان أو الانسان أثناء الحركة أكثر أهمية \* وشخصية الفنان كوسيط بين المشاهد والموضوع أو المنظر الموصوف ( كما يفهمه الغربى ) هى أقل أهمية من الفكرة التى لا بد من نقلها الى المشاهد \* .

ويقوم التصوير الغربى - كما رأينا - على المعرفة التى تتضح فى رسوم عمل معين كما فى صورة العرافة اللببية ( شكل ٤٣ ) ، أو يقوم على العرض الفعلى لصفة ملمسية ما كما فى أعمال فرميز أو بيسارو ( شكل ٣٢ ، ١١ ) \* ومن ناحية أخرى ، ينقل التصوير فى الشرق اشارات موجزة فى صور رمزية عن الشكل والمسافة والحركة \* ويتنظر من المشاهد الذى يلجأ اليه الفنان أن يفهم الدوافع والاشارات الشاعرية ، ليتمكن فقط من أن يتم المضمون وأن يتخيله \* وتستطيع أن نقارن منظرا صينيا ( شكل ٣٧ ) بمنظر غربى مثل الذى قام به كونستابل ( شكل ١٠٧ ) لنرى الفارق بينهما عن قرب \* فالمهارة فى استخدام الفرشاة وفى رسم الخطوط الأنيقة التى تكسب التصوير الصينى ( واليابانى ) طابعه وأشكاله المختزلة هى أبعد أهمية فى هذا الفن من الرسم الخطى والمعنى الفوتوغرافى \* .



شكل (١١١) كوكاي تشى : تطهير الوصفية الامبراطورية ، أحمد التامصيل \* المتحف البريطانى ، لندن \*

وتبين هذه الصفات الخاصة بالخط والإشارة في مثلين من الفن الصيني . وهما منظر طبيعي من عمل مايوان ، وعمل سابق عليه قام به كوكاي تشي ، وهو : **تصوير الوصيفة الامبراطورية** ( شكل ٣٧ ، ١١١ ) ، والبيونة الرقيقة في المنظر الطبيعي لأشجار الصفصاف التي في المقدمة ، والإشارات إلى الأشجار الأكثر خفة في الوسط ، وخطوط الجبال التي تظهر وسط الضباب في خلفية الصورة ، تتضمن من المعنى أكثر مما تبين . ويجب أن نذكر أن للمصور الصيني الذي يعمل بلون من الحبر في درجات مختلفة مذاق في الماء احساسا بالضوء والظلام بشكل كبير ( وهما غير الضوء والظلام في احساس الغربي ) ينقل شعورا بالواقع بنفس النوجة التي ينقله فيها جو منظوره ، والذي يجعل الأشياء الأكثر قربا قائمة بدرجة أكبر من الأشياء البعيدة . ومهما تكن قوة حسه بالواقع - ونحن نستطيع أن نشعر معه بحقيقة الضباب فوق التلال - فإن العمل النهائي موجود في شكل تتابع ضوء وظلام في مساحات مرسومة وتجريدية ، ويوجد في مساحات ممثلة باللون وفارغة ، وفي أشجار محددة بخطوط ، وفي تلال وجسر « كوبري » وفي أشكال أخرى ، وتصوير الأشخاص الذي قام به كوكاي هو واحد من مجموعة رسومات توضع ماتقوم به محظيات امبراطور الصين من واجبات . يقف كل شخص بما يشتمل عليه من تنوع سمك خطوطه المتقنة ( وهي تغيرات تقوم بتحديد الشكل في حده ذاتها ) ، في مساحة تشير إليها في صراحة تزيد من الاحساس بالتجريد . واشيفت في هذا الدرج كمية قليلة من اللون ، ولكن - كما هو في كل موضع آخر في الفن الشرقي - يكون العمل الأساسي هو تارجيع الخط الأبيض الرشيق ، الخط الذي يشير إلى الخط المكتوب أو الكتابة اليدوية في الصين .

يجلس المصور الصيني أمام قطعة من ورق مركبة على حرير وموضوعة أفقية على الأرض . وهو يعمل من قضيب واحد أو أكثر من الحبر الذي يذاب في الماء ، وهو ينوب عن اللون ، ويسبك بفرشائه بثلاث أصابع عمودية على الورقة ، ويؤرجح ذراعه من الكتف ليخلق خطوطا رقيقة قوية على التعاقب . والحبر المستعمل هو مزيج من الهباب والفراء مصبوب في شكل كمكة ، ويكون سائلا أسود عند مزجه بالماء . وعند الحاجة إلى درجات افتح منه يخلط بعض هذا السائل الأسود في انه منفصل به ماء صاف . ويقوم ثالث اللوحات الصينية على نوع الحبر - أي خشونة أو نعومته ، أو دقة أو غلظة ذراته ، وما إلى ذلك .

وتلزم صفة الاتمصاص في هذه الحامة الفنان بأن يعرف معرفة دقيقة ببنى امكانياتها . والأخطاء هنا غير مسموح بها كما هو الشأن في الألوان المائية الغربية . في الوقت الذي يتطلب فيه استعمال الفرشاة عند الفنان الشرقي رقة أعظم مما عند زميله الغربي ، فالخط في تنفيقاته المختلفة هو الذي ينقل رسالة الفنان في النهاية . ولا يبدو اللون عند هذا التأكيد الكبير على الخط . بالنسبة لكثير من الصينيين إلا عملا مساعدا ، ونادرا - إذا ما حدث - ما يستخدم في أي معنى وصفي محدد .

وقد يقال إذن إن التصوير الشرقي بالوان الماء هو فن تلميح ، لا فن تصوير ،

وهو يحقق الهدف الصعب من نقل المعنى لا عن طريق ما هو مبین ، بل عن طريق ما هو متروك فراغا وما هو موعز به • ويبدو القيام بالتفاصيل — كما هو معمول به في التصوير الغربي — متعبا للفنان الشرقي ، هذا ان لم يجعله غير فني • وفي حوالى أواخر القرن الثامن عشر ، عندما أحضر لورد ماکارتنى السفير البريطانى للملك جورج الثالث الى البلاط الصينى عدة لوحات كهذايا ، روع رجال الحاشية بتأثيرات الظل وسألوا بكل جدية عما اذا كان الأشخاص المصورون لديهم فى الحقيقة أحد أجزاء وجوههم أغمق من الآخر • وكان تصوير الظلال على جانبى الأنف بالنسبة لكثير من هؤلاء الصينيين ( وهو مألوف لأعين الغربيين ) غيبا خطيرا — بالرغم من أن بعضا منهم كان مستعدا أن يصدق بأن الظلال قد وجدت هناك عسوا •

**الوان الطباشير ( الباستيل ) :** يعتبر الباستيل احيانا وسيلة من وسائل الرسم ، مادام من الممكن الرسم بواسطته عبر سطح من ورق بقلم من الطباشير ، وهو



شكل ( ١١٢ ) ادوارد مانيه • جورج مور  
( باستيل ) • مصنف التروبوليتان للفن ،  
نيويورك •

أسطوانة صنعت من لون متباين قليل من الصمغ مصبوب مع الطباشير • وقد يستخدم كذلك بدعكه بطرف الأصبع وليس من المهم نوع الأداء على أى حال ، فإن الحامة تمثل أبسط الطرق لوضع اللون على سطح مستو ، وهكذا تحقق تعريفنا الأصل للتصوير •

وبما أن ألوانه تتكون من صبغات تكاد تكون نقية بغير مادة تنقله أو تكسبه سمكا ولبقا ، فالطباشير يسمح بنتائج من درجات لونية أعلى من نتائج أية وسيلة أو خامة أخرى • وقد تستعمل الألوان على السطح برقة تجعل تأثير الورقة نفسها ظاهرا للعين ، كما هو فى التصوير بالألوان المائية تقريبا • وتوضح الصورة الشخصية لجورج مود من عمل مانيه بالباستيل ( شكل ١١٢ ) البريق الطباشيرى والضوء الذى يستطيع أن تصل اليه حلة الحامة • ويوضح الجزء العلوى الشمالى هنا تأثير الورق تحت اللون ، وتبين بقية الصورة تأثير الطباشير الأبيض • وللباستيل فضائله الخاصة ، وهو يحتاج فى استعماله إلى أن يكون على نهج التصوير الزيتى أو أية خامة أخرى ذات إمكانيات واسعة • ولقد حقق الباستيل هنا إمكانياته بتعبيره عن روح الشخص المرسوم فى الصورة الشخصية ، فكان فى ذلك غاية البجاح •

وتأتى خاصية الباستيل اللونية من الطباشير الذى يستخدم أساسا كسادة تساعد فى صب اللون ، وهو إحدى صفات الحامة الفريدة ، ويجعلها تختلف عن ألوان الطباشير المتعرجة بالزيت أو بالشمع • وللباستيل إمكانيات محدودة ناتجة عن عدم دوامه - وخاصة إلى عدم وجود أى لاصق فعلى للألوان مما يجعله متطائرا وقابلا للتلف السريع • ولا ينصح عامة باستعمال المثبتات بعد انتهاء الصورة ، لأن ذلك يغير من طبيعة سطح الباستيل بطريقة آلية • ومما يساعد على حفظ العمل تغطيته بالزجاج • وقد عمل ديجا ( من بين فناني آخرين ) بشدة على ابتكار مثبت يمنع الباستيل من التلف ، وكان أحد الحلول هو أن يستعمل الباستيل بالتآلف مع خامة أكثر بقاء ، مثل الزيت أو الألوان المائية •

ويكمن عيب آخر لحامة الباستيل فى الواقع من أن الأبيض الذى تحويه كل الألوان يحد من مدى درجاته اللونية من القائم إلى الفاتح • ومع ذلك ، وبالرغم من عيوبه ، قد سمح الباستيل لكثير من أساطين الفن فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، مثل المصورين موديس كنتان دى لاتور ، وديجا ، ومانيه ، ورفائيلى وآخرين بأن ينتجوا أعمالا هامة ، وعلى الخصوص صوراً شخصية ومناظر من الحياة اليومية • وقد استجاب مانيه ورفائيلى وبالأخص ديجا لسرعة الأداء فى البستيل الهش الباهرة فى التصوير التائىرى عندما كان اقتناص لحظة زمنية ما ذا أهمية فنية •

## المطبوعات والنماص

تفسير المطبوعة (print) في القول الشائع عادة إلى الصورة المنقولة الملونة من لوحة فنية ما . ومع ذلك ، تكون المطبوعة في لغة الفنان ، رسماً خطياً أو تصميمًا مرسومًا مطبوعًا عن لوح خشبي أو معدني أو حجري ( أي بلاطة محفور عليها الرسم ) أو بواسطة سعار حجري متخصص للطبع ( silk screen ) .

ولعمل صورة مطبوعة ، يجهز التصميم الأصلي بالنحت البارز ( فوق سطح اللوح ) أو بالنحت الغائر ( أي يكون سطح اللوح أمل من الشكل للمحت ) أو برسم سطحي ( أي على سطح اللوح أو الستار الحريري ) . ويصنع من هذا التصميم عدد من الطباعات أو « تستخرج » إما على آلات طباعة خاصة ، وإما بواسطة الستار الحريري بطريقة « الاستنسل » . ولكل من هذه الطباعات منزلة وقيمة الصورة الأصلية في الأسواق ، خاصة إذا ما قام الفنان بطبعها بنفسه ، بالرغم من أن الفنان المصمم قد يمهّد باللوح إلى أحد محترفي الطباعة ليقوم بالعملية الأخيرة مثلما يعطى المثال المصمم نموذجًا كاملاً لتسليم الحجر .

وتختلف طباعات الصور المنقولة من حيث الحجم ، فإذا كانت مهيأة لسوق جامعي التحف بدلا من توزيعها توزيعاً شعبياً ، فإن الطبعة لا تزيد على خمسين نسخة - وهو عدد يضمن فائدة مناسبة للفنان ، وقدرا من الندرة يرضى جامع التحف . وهناك دلائل - في الماضي ، ومنذ وقت قريب جدًا أيضاً - على محاولات الخلق فن شعبي حقيقي .

## القيم الجمالية في الصورة المطبوعة

مادام معظم الصور المطبوعة بالأسود والأبيض ( بالرغم من وجود طباعة على الزنك والحجر والخشب بالألوان كذلك ) ، فإنه يكون لها جاذبية تختلف عن اللوحات المصوّرة بالألوان . ونحن نتألم في المطبوعة - كما هو في الرسم - أساساً الصفة التجريدية للفن الذي يعتمد على الخط . بالرغم من أن بعض المطبوعات مثل التي تستخرج من القوالب الخشبية والحرير أو ملونة بالألوان خفيفة ( mezzotint ) تستخدم المساحة كمركز رئيسي فيصور للوضوح بطريقة رمزية أو مختزلة بدلا من تصويره أساساً تصويراً طبيعياً . ولكل طريقة من طرق الأداء في الطباعة صفتها الخطية الخاصة التي من خلالها نستطيع تقدير قيمتها الجمالية ونعرض الفنان الأساسي . وقد يعمد الفنان إلى

اختيار وسيلة أداء ما ، كالخفر على الزنك مثلا (etching) ؛ لأنه يفكر فى تأثير خاص . ويختار أنواعا أخرى من الطباعة لتأثيرات أخرى .

ويمكننا أن نستمتع بجمال الصور المطبوعة على مراحل ثلاث : الجمال الأولى للنموذج الخطى محفورا أو مرسوما على « الكليشيه » أو لوحة الزنك ، وجمال الخط وهو يبرز من صفحة الورق التى نقل إليها . وأخيرا جمال « حالة » أو كيفية البصمة أو الطبعة . ونستطيع فى المرحلة الأولى أن نتصور البريق المصيب للوح من النحاس المحفور بخطوطه الرقيقة كخيوط المنكبوت ، وللسطح القضى للوح محفور بخطوط أقوى نوعا ما ، وللملمس الحشن لكتلة خشبية وللسطح غير اللامع لحجر الليتوجراف .

وربما كان الفهم الثانى الذى يلفت النظر من أخص صفات هذه الخاصة — وهو جمال الخط عندما يظهر على صفحة من الورق — ويتضمن هذا الناحية الجمالية كلها لعمل الصورة المطبوعة . وبصرف النظر عن الاعتبارات العامة للتكوين والتصميم ، فإن للخط — كخط فى حد ذاته — معنى خاصا فى الصورة المطبوعة تماما مثلما يكون اللون هو العامل الذى يقرر معنى معظم التصوير . إذ أن قوة الخط الخارجى لشكل ما ، والخطوط المسننة فى أحد التفاصيل ، والحركة الدائمة لحط دقيق لبن من جزء فى شكل الى جزء آخر فيه ، والرمز الى كل من الشكل والحركة خلال الاتجاه — كل هذه عناصر يختص بها الحس .

وتتوقف الصفة الثالثة للصورة المطبوعة ، وهى جمال الحالة فى طبعة معينة ، جزئيا على مهارة الشخص الذى يقوم بعملية الطبع ، وعلى الطريقة المتبعة فى تغطية آلة الطباعة بالخبر ثم على خصائص أخرى ، ولكنها غالبا ما تتوقف على الحالة الفعلية الخاصة باللوح المحفور نفسه . والطبعات الأولى الناتجة عن لوح نحاسي محفور بالابر يكون الاستماتة بالخامض تكون أغنى وأعمق من الطبقات الأخيرة ، لدرجة أن لوح الطباعة يتآكل ويبدأ يفقد بعض الخبر عند تغطيته به ، ثم مسحه من على سطحه . والطبعة الأولى والأصلية هى دائما أكثر أهمية من الوجهة الفنية من الطبقات التى تليها . ومن المؤكد أنه عندما يقارن المرء طبعة أصلية مأخوذة عن عمل من أعمال حفر رمبرانت بطبعات مأخوذة عن لوح الطباعة نفسه ولكن بتاريخ متأخر جدا ، يتضح الفارق وضوحا تاما : فخطوط الطبعة الأولى واضحة حادة مؤكدة ، واما الطبعة الأخيرة فخطوطها ملطخة غير واضحة وتكاد تكون بدون معنى . وتطلى ، من ناحية أخرى ، ألواح الطباعة الأصلية بعد أن تطبع الكثير من النسخ ، بالفضة كهربيًا (electroplated) حتى لا تتلف . وقد تبدو الطبقات الناتجة من الألواح ذات السطح اللامع بالفضة بالكهرباء فى جودة الطبقات الأصلية التى قام بطباعتها فنان القرن السابع عشر أو الثامن عشر ، ولكنها ليست من الناحية التجارية ذات قيمة تماما كالطبقات الثالثة . وهكذا فإن مجرد وجود اسم لفنان هام مثل رمبرانت أو جوياء على صورة مطبوعة ليس ضمانا بأن حالتها تدل على أن طباعتها حديثة أو على أصالتها .

وبالرغم من أن معظم الصور المطبوعة معروفة بأن تصميماتها أصلية ، فإن بعضها لد طبع من أجل عمل فنى ما مرة أخرى . ونجد فى هذه المجموعة محفورات بها نصف



الدرجة اللونية لايجاد شيء من الظل والنور (mezzotints) أو محفورات من الصلب للصور الشخصية وموضوعات أخرى . وكثيرا ما كانت تصنع مثل هذه المطبوعات خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وكانت تجد دائما سوقا مهيأة من هواة جمع الصور . وتماشا مثل كثير من أنواع الفن الاصيل ، نشأ المستويات الفنية المختلفة عندما تنتج منه أمثلة كثيرة ، ونستطيع أن نفرق بين الجيد والرديء والمطبوعات التي هي بين بين ، المنقولة « عن » صورة شخصية ما أو منظر طبيعي أو عمل آخر .

### تفسير القوائد والصفات

كانت الصور المطبوعة خلال معظم فترة وجودها تقريبا ، ناقصة كما كانت تؤدي غرضا فنيا . ونبتعت فائدتها خلال القرن الرابع عشر من صناعة ورق اللعب ومن عادة صنع صور دينية تذكارية ملونة تلويها ينويها لتوزع على الحجاج الذين يزورون مختلف الأضرحة الأوروبية . وعندما اخترعت طريقة طباعة الكتب أو أعيد اختراعها في أوروبا خلال القرن الخامس عشر ( اذ كانت معروفة في الصين منذ قرون سابقة ) وكان الورق متاحا ، استعملت الصور المطبوعة كصور إيضاحية للكتب . وأخيرا اختفى المخطوط الذي ينتهي للصورة الوسطى ، في هذه اللحظة من التاريخ . وقد كان يكتب كتابة متقلبة مع صور ترسم باليد وبمشقة حتى أخذ محطه الكتاب المطبوع للمصور الناتج عن حرف مطبعة متحركة وقوالب طباعة محفورة بالرسم الإيضاحي . وقد وجد هذا النوع الجديد من الكتب المطبوعة سوقا مهيأة بين طبقة الأعيان التي كانت نامية في ذلك الوقت ، وهم نفس القوم الذين أبدوا أو وضعا تحت رعايتهم الفنانين الهولنديين والايطاليين الذين ينتمون الى أوائل عصر النهضة .

الا أن الصورة المطبوعة قد أصبحت لا تستعمل كتعليق للكتاب فحسب ، بل أصبحت وسيلة تنقل التعبير الفني والديني ، وتظهر في أعمال الحفر على الخشب العظيمة وفي مجموعات حفر كاملة لألبرخت ديور ولفنانين آخرين ينتمون الى أواخر القرنين الخامس عشر السادس عشر . وكل ما نستطيع أن نقوله هو أن الصور المطبوعة في تلك الأيام لم تكن بأي حال من الأحوال ذات طبعات محدودة ، كما هي منذ أواخر القرن التاسع عشر . وفيما يختص باستعمالات مثل المطبوعات التذكارية الملونة الناتجة عن القالب الخشبي التي ذكرناها من قبل ، يجد المرء في أوائل تاريخ صناعة الطباعة نسخا كثيرة للطبعة الواحدة تبلغ الألفين .

وظلت الصور المطبوعة تنتج بالجملة حتى أواخر القرن الثامن عشر . ويمثل بعضها موضوعات دينية ( مثل صورة سيمونا عطراء الخلال الطيب Notre Dame de Bonne Delivrance التي حفرت على الخشب عام ١٧٦٦ ) . المطبوع منها حوالى نصف مليون نسخة . وكان بعضها عبارة عن منشورات سياسية مثل التي أنتجت بكمية وفيرة قبل وخلال الثورة الفرنسية . وصور مطبوعة أخرى كانت « مطبوعات للشعب » تصور سلوك وأخلاق ذلك العصر . وتحتوي الفئة الأخيرة على أمثلة من العنف الاجتماعي بلغت ذروتها الأولى في أعمال وليام هوجارت في القرن الثامن عشر (انظر شكل ١٩) وذروتها الثانية في مطبوعات رولاندسون في القرن التاسع عشر ، وجرويكشانك ، وجويا ، ودويميه

وكثيرين يهيمهم • وقد قام هوجارت بعمل صور مطبوعة عن لوحاته وجعلها بذلك في متناول يد عامة الناس في مطبوعات بالأسود والابيض يباع كل منها بما قيمته خمسة قرش فربح بذلك مالا كثيرا • وأنتج الانجليز بعد ذلك صورا مطبوعة أصيلة بالقدرة التي يمكن أن تستوعبه السوق • وكانت أحيانا بكميات لا يستهان بها كما في المطبوعات التي كانت تعارض نابليون • وقد احتوت حتى الطباعات المتواضعة نسبيا مع ذلك على صورة مطبوعة يزيد عددها عما يطبعه قالب الزنك التقن في العصر الحديث •

وفي منتصف القرن التاسع عشر ، أنتجت الصور المطبوعة في طباعات كثيرة جدا كرسوم الجرائد الإيضاحية • واشتملت هذه المطبوعات على رسوم دومييه المشهورة التي نفذت بطريقة الليتوجراف عن الطابع والأخلاق الفرنسية والأحداث السياسية ( شوارع ترانسمونيان Rue Transmonian شكل ١٤٣ ) وعلى رسومات وينسلو هومرز التي قام بتنفيذها وراء خطوط النار في الحرب الأهلية الأمريكية والتي أعيدت طباعتها في مجلة هاربر • وقد استؤجر حفار محترف لينقل الرسم على القالب الخشبي • ولقد أنتج الفنان الحياة اليومية جورج كالب بنجهام أيضا في منتصف القرن مجموعة ليتوجراف ذات شعبية قصوى من الحياة في أمريكا ، في حين يظل الليتوجراف الملون الخاص بمؤسسة كورير • ويفرز عملا تذكاريًا دالًا لظواهر متمدة حياة هذا البلد في القرن التاسع عشر • وفي الشرق أصبح قالب الخشب الملون مرغوبا فيه في اليابان في آخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر • واستمر التصوير في ذلك البلد الشيء الذي يملكه الأغنياء ، وأصبح القالب الخشبي الملون هو الشيء الرخيص والحلابة التي تستخدم الكثرة الزائدة من الناس • وفي نفس الوقت أصبح القالب الخشبي الملون والليتوجراف في الغرب الحامة التي تقوم على خدمة الجماهير ، مثلما استعمل في رسوم الجرائد التي قام بها دومييه وهومر •

والتحت خامة اللوح الممدنى ( الحفر والحفر القائر وما الى ذلك ) في أثناء هذه التطورات صفة رفيعة وسببة في الإمكانية الى حد ما • ويصور تلك الميزة في عصرنا الطباعات المحدودة النسخ التي سبق أن وصفناها والتي ينتج منها عدد يتراوح بين ٤٥ و ٥٠٠ نسخة من أجل سوق مختارة • ويتلف اللوح أو « يلغى » بعد هذه الطبعة • جان يوسم عليه عدة خطوط متتابة متوازية محفورة في شكل منحرف بإزميل فحفر عبر اللوح • حتى يؤمن عدم إمكان استعماله مرة أخرى على الإطلاق • وهكذا يصبح لدى العميل مادة محدودة الكمية وتشتمل وسيلة مطبوعات الجملة اليوم على محاولات شبه تجارية لتجعل من «الطباعات الرفيعة» مطبوعات شمعية بأخراج طباعات كبيرة الحجم بأثمان زهيدة نسبيا وعلى نوع الطباعة الملونة للصور المطبوعة الملونة التي أشير إليها في بداية هذا الفصل •

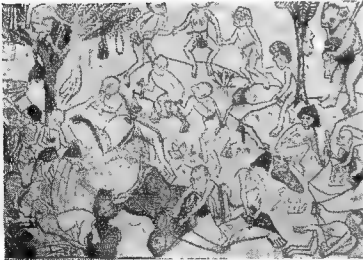
واقرب ما وصلنا اليه في يومنا هذا من مطبوعات الجملة كالمطبوعات اليابانية الناتجة عن القوالب الخشبية أو مثلما قامت بنشره فرنسا من مطبوعات حول العالم • هو مطبوعات المجموعة المكسيكية (corridos) • وهي عبارة عن الخنايت المحلية بها صور إيضاحية مطبوعة فوق نسج توهب أو تباع بثمن زهيد للجمهور عن سعة • وهو يقوم بشكل واضح بوظيفة اجتماعية تذكرنا بأيام الثورة الفرنسية • وهو ذاته

آخر لهذه المطبوعات ( من حيث الأثر على الأقل ) هو المطبوعة الناتجة عن الستار الحريري التي تنبأ لها مؤيدوها باستخدام وتوزيع شاملين • ولنفس وسيلة الطباعة الملونة الزخرفية الجذابة استعمالها الواسع في الاعلان حتى الآن . خاصة في أعمال المصصقات •

والستار الحريري ( طريقة أدائه موصوفة فيما بعد ) نوع من الطرق الجديدة في عصرنا ، ويظهر بوضوح في محيط دنيا الأعمال • وبالرغم من تدهور وسيلة الطباعة وممارستها عامة في بداية القرن العشرين ، فانه قد حدث منذ ذلك الحين احياء هام للطرق القديمة وتقديم لطرق أخرى كثيرة جديدة • وقد استعملت حركة المذهب الطبيعى التي قام بها الأمريكيون في العقد الأخير من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين ، ومنهم سلون ، ويلوز ومدرسة آشكان بإكملها ، الحفر التقليدية وطريقة الليتوجراف التي كانت لا تزال جديدة تماما •

وقد أظهر احياء طرق الاداء ذاتها في باريس قبل الحرب العالمية الأولى طابعا محورا أكثر حداثة ، كما في الكتب المصورة الشهيرة التي قام بنشرها أمبرواز فولارد والتي زينت بالصور المحفورة والمطبوعة عن النقاب الخشبي وبأعمال حفر لبينكاسو وشاغال ومايول وآخرين • ووجدت منذ ذلك الوقت طرق متنوعة في الاداء ، يتكون بعضها من خليط من الطرق القديمة أو من استعمالات لها غير مقيدة ، ووجدت طرق أخرى ذات طابع جديد كلية وغالبا ماتنتمى هذه الطرق الى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد أشير إليها فيما بعد •

وقسمت الصور المطبوعة من الناحية التاريخيه الى ثلاث مجموعات ، على أساس



شكل ( ١١٤ ) متجول سرقته فردو  
( قالب طباعة من الخشب • من القرن الخامس  
عشر للأمام ) • متحف المتروبوليتان للفن  
بنيويورك •



شكل (١١٥) إيرنست لودفيج كيرتشر :  
قوارب فيهمارن الشراعية ( قالب طباعة خشبي  
عام ١٩١٢ ) متحف كيرت لاندنن بديورده  
سايبا .



شكل ( ١١٤ ) لويس كوريت : الصليب  
( قالب طباعة خشب ) . لوحة من مجموعة  
بييليش موتيف .

ما اذا كانت قد نفدت من خطوط في نحت بارز ، أو غائر أو من خطوط سطحية  
( ليتوجراف ) .

### المطبوعات البارزة

تشتمل المطبوعة البارزة على القالب الخشبي والحفر على الخشب ، وعلى تلك  
الأنواع المعدنية التي تملأ فوقها الخطوط في نحت بارز بطرق متصعدة ، وتطلى  
الخطوط البارزة بحبر ثقيل لزج لا يسيل في تجاويف القالب ، ويكفى لنقل الحبر من  
السطح العالي للقالب على الورق ضغط عمودي خفيف نسبياً - أو حتى تدليك خفيف  
على ظهر صفحة الورق .

قالب الخشب : قد أشير الى القالب الخشبي « كنوع تصويري » ؛ فهو يطبع  
صوراً بنفس الطريقة التي تطبع بها أسطح حروف المطبعة الأحرف الكتابية بواسطة  
خطوط بارزة تلتقط الحبر ، وكانت أولى الكلمات المطبوعة في الواقع منحوتة فعلاً  
نحتاً بارزاً تحت صورة من الخشب المحفور لتقوم بشرحها . ثم تطورت الأنواع المتحركة  
بقطع هذه الكتلة الواحدة المؤلفة من الصورة والأحرف حتى يمكن الاحتفاظ بالأحرف

واستعمالها مرة أخرى • وتتميز صور القالب الخشبي بتباين جريء بين اللون من الأبيض والأسود ذات درجة واحدة تختلف عن ألوان الصورة المطبوعة بالحفر الغائر الهادئة أساسا والتي تتميز بتأثيرات الظل •

والخطوط البارزة في القالب الخشبي التي تظهر سوداء في الطباعة على الورق هي مجرد جزء من السطح الأصلي محفور في القالب الذي بدأ به الفنان • وإذا لم يكن قد صنع شيئا بهذه الكتلة الخشبية سوى أنه حبرها ثم وضع فوقها الورق ، لوجد لديه طبعة من اللون الأسود الأصم • وبواسطة عمله في كتلة الخشب بأزميله أو سكين الحفر ، ثم بتشطيبته لأجزاء السطح التي تلتقط الحبر ، تظهر مساحات الأبيض واحدة بعد الأخرى • وينتهي التصميم بمجموعات متتابعة من الخطوط البارزة والمساحات التي بين الخطوط المحفورة بالسكين أو الأزميل ، وبذلك تحرم من التقاط الحبر الذي يلتصق بالخطوط البارزة فقط •

وهناك طريقتان رئيسيتان للحفر على الخشب ، واحدة تنتج تأثير خط أسود كما هو في الصورة السابقة ( انظر شكل ١١٣ ) ، والثانية تغطي تأثير خط أبيض ( انظر شكل ١١٤ ) ، والحفر الذي ينتج الخط الأسود ( وهي الطريقة الصحيحة للحفر على الخشب ) يبدأ برسم مباشر على الكتلة الخشبية ، ومنها تنحت كل المساحات البيضاء • وهنا تكون الخطوط السوداء ذات أهمية وتصبح الخطوط البيضاء عارضة • ويهتم الفنان في الحفر بالخط الأبيض (engraving) بالتأثير النهائي الذي يحدثه الأبيض ، وفيه تحفر الخطوط بدلا من قطعها لتترك بارزة على السطح • ويتصور الفنان في الطريقة الأولى الصورة المطبوعة وكأنها تبدأ من الورقة البيضاء لتنمو تدريجيا نحو نهايتها ظاهرة باللون الأسود ، ويحاول الفنان في الثانية أن يفكر في الصورة المطبوعة وكأنها تبرز من الظلام إلى النور • ويكون الفرق في الحقيقة هو أن من يحفر الخط الأسود على الخشب يضع في ذهنه ما يستطيع أن يعمل بالخط الأسود داخل مساحات بيضاء ، ويتخيل الفنان الذي يتمكن من الخطوط البيضاء ما يستطيع أن يعمل بها داخل مساحات سود • وكل منهما على أي حال ، فنان يعتمد على الخط ، وكل منهما يقطع في ألياف الخشب بالنحت البارز ليصل إلى غرضه •

وبسبب طريقة تنفيذه بتقطيع الخشب تقطيعا شاقا ودقيقا نسبيا ، يكون الخط الأسود في الحفر على الخشب قويا عامة أكثر منه رشيقا ، وجريئا أكثر منه رقيقا ، ويكون فعلا للغاية ، كما بين لنا ذلك الفنانون الحديثون عند تمييزهم عن العاطفة (شكل ١١٥) • وواحدة من أكثر المشكلات المتكررة ، خصوصا في الحفر المبكر على الخشب باللون الأسود ، قد تضمنت تنظيم الخطوط بحيث تكون متوازية أو متقاطعة ، أو في مجموعات من تشكيلات متوازية يقطع بعضها بعضا على شكل صليب - ويستعمل كل منها في الإشارة إلى الظلال ، ويجب التدريب على العناية بعلم كسر حافة الخشب الرفيعة والتي تنتج عن هذه التقطيعات •

وقد اتجه الحفر المبكر على الخشب إلى أن يكون فنا يعمل على نسخ الصور الأصلية - وكثيرا ما يضع الأستاذ رسما لينفذها عامل حفر • وطريقة الحفر على الخشب الحديثة ،

كالتى استعملها بول جوجان أو التمبريون الألمان مثل كيرتشنر ، لم تعد مسألة خط بسيط ، بل تتجه نحو استعمال المسحات ذات الموجات اللونية . وقد نشأت منها معالجة قوية للمساحات الكبيرة القائمة والخضيفة بدون درجات لونية ، وغالبا ما يعلم فيها التنعيم الرقيق . معالجة تجعلها تقفز من الصورة المطبوعة بطريقة مقلقة نسبيا بسبب التباينات اللونية القوية .

**الحفر على الخشب :** يتصف فن الحفر على الخشب ( انظر شكل ١٤٤ ) الذى كان ممارسا بشكل متزايد منذ عصر توماس بيويك فى إنجلترا ( ١٧٥٣ - ١٨٢٨ ) برقة وعزيمة بعيدة عن كل من أعمال الحفر على الخشب المبكرة والأعمال الأخيرة التى تفصلها الآن . ولقد أكد بيويك من خلال طريقة الحفر بالخطوط البيضاء هذه ، قيم الدرجات اللونية بوضع خطوطه البيضاء على أرضية سوداء . ولم يد الفنان محمدا بالتأثيرات الخطية فى طريقة الحفر بالخط الأسود ، بل تمكن من زيادة تنعيم الدرجات أو حتى الاستغناء عن الخط اذا ما اتفق ذلك مع أغراضه . وكان فى إمكانه فى سهولة أن يقوم بالطريقة الجديدة بتأثيرات من الظل والنور .

وبدلا من التحدث الشاق لقنوات على جانبي الخطوط والعمل الأشد تعقيدا فى حفر الخطوط المتقاطعة بمساحاتها التى تشبه قطع الماس ، يحفر الفنان مجرد خطوط متوازية أو متقاطعة على الخشب ، وتظهر هذه الخطوط على المطبوعة الأخيرة كمساحات رقيقة من الأبيض . وكان الفنان فى الأيام البعيدة للحفر الخائر على الخشب يأخذ طريقه على الخشب وكأنه يحركه بصعوبة عبر مساحات كبيرة من القالب الخشبي بدفنه بسكين الحفر لمامه ، وقد إتاحت له هذه الطريقة الجديدة أن يحفر خطوطا على السطح بجهد أقل بكثير وبأقل فى الأسلوب والنتيجة .

واستعملت طريقة أداء الحفر على الخشب بالتساع فى الصور الهزلية والايضاحية فى خلال القرن التاسع عشر قبل عصر الأخبار المصورة فوتوغرافيا . ولقد اشترك كل من : شارلز كين ، وتينسل ، وآلبامها فى بريطانيا ، ثم وينسلو هومر ومعاصروه بالزيارات المتتعة ، ودورية بفرنسا ، فى هذا الاتجاه عاجلين على انتقاد الصورة المطبوعة . وحاول فيما بعد بعض حفاري الخشب استعمال الحماة بطرق لا تتناسب مع طابعها أصليا كوسيلة لإعادة إنتاج اللوحات والأعمال المختلفة لفنانين آخرين . وهكذا عندما ظهرت آلة التصوير الضوئى بإمكانياتها الأعظم إنتاجا ، انتهى الحفر الخطى نهاية مؤقتة . ومع ذلك ، فإن هذه الطريقة قد أصبحت مرة أخرى حديثا .

**التحت البارز على المعدن :** ويمكن عمل الصور المطبوعة من التحت البارز المعدنى بحماية تلك المناطق من اللوح التى يقصد بها أن تظل بارزة . بواسطة وزنيش عازل ، ثم يغمر اللوح فى حمام من حامض ياكل للمساحات غير المرغوبة . وقد استعمل ولينام بليك هذه الطريقة ، كنا استعملها المطبعي الحديث والرسام الايضاحي المكسيكي جوزيه جواد الرب بوزادا ( ١٨٥١ - ١٩١٣ ) .

**الحفر على المشمع :** الحفر على المشمع (linoleum cut) قريب جدا فى الروح والأداء من الحفر على الخشب نفسه ، وهو طريقة من طرق التحت البارز يستعمل فيها المشمع

المستخدم فنيا استعمالا يشبه الخشب كثيرا • وما تتصف به هذه الخامة من ليونة أكبر تجعلها سهلة التناول نسبيا • وكثيرا ما يظهر منها ملمس خاص يعطى درجة لونية سميكة غنية للصورة المطبوعة ( انظر شكل ١١٦ ) •

**الصورة المطبوعة ذات التضاد اللوني:** (chiaroscuro print) تختص طرق الحفر البارز التي وصفت الآن باللونين الأبيض والأسود بنوع خاص • ويوجد كذلك نوعان أساسيان لطرق الحفر على الخشب الملون : الطريقة المسماة بالمطبوعة ذات التضاد اللوني، وطريقة المطبوعة اليابانية عن القالب الخشبي • وتشتمل المطبوعة ذات التضاد اللوني التي ظهرت خلال القرن السادس عشر في أوروبا على كتلتين خشبيتين : واحدة تطبع الرسم الخطي الخارجي المعتاد ، والأخرى للدرجات اللونية تعطى لونا أصم للأرضية ( الرمادي أو البني sepia أو الوردي أو أى لون آخر ) وتنحت منها بقع عديدة لتعطي درجات النور العالية في الطبعة النهائية • وتشبه الصورة المطبوعة النهائية كثيرا الرسم على الورق المبلل (wash drawing)، ويحتمل أن تكون قد أخذت عن هذا النوع من الفن •

**الصورة اليابانية المطبوعة :** للصورة اليابانية المطبوعة طريقة تستعمل فيها القوالب الخشبية المتعددة ، وهو تطور حدث في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ( انظر شكل ١١٧ ) • وتلصق في وضع معكوس ورقة شفافة عليها الرسم لترشد الفنان • ويعد الحفار من هذا الرسم القالب الخشبي الرئيسى ،



شكل ( ١١٦ ) ليوبولدو مينديس : التقي الى الموت ( حفر على المنحرج ) من مجموعة

الفنان في مكسيكو سيتي •

الذى يطبع عليه الخط الحاراجى العادى بأكمله \* ويصنع بعد ذلك من القالب الرئيسى مجموعة طبعات على ورق رقيق ، طبعة لكل لون سيستخدم فى الصورة المطبوعة \*

تقوم كل طبعة عندئذ مقام لون مستقل ، ثم تقسم الى أجزاء لكل جزء منها لون خاص \* وتلصق كل ورقة فى وضع معكوس على قالب خاص يحفر عندئذ حفرا بارزا تبعا لتلك الأجزاء \* أى ان القالب الذى اعد لالوان الزرقاء ستظهر بالنحت البارز تلك الأجزاء فقط من المطبوعة النهائية التى تحتاج الى الأزرق ، وهكذا بالنسبة الى الألوان المختلفة \* ويضاف جبر جديد كلما تطبع القوالب على التوالى لونها الخاص فوق الخط الحاراجى الأولى الأسود \*

وبالرغم من أن القالب الخشبى اليابانى قد صمم لكى يكون وسيلة شعبية ، متميزة فى ذلك عن التصوير اليابانى الأرستقراطى ، فهى تحتفظ بصفة رقيقة من الرقة والدقة مختلفة تماما عن وجهة النظر الغربية فى الصورة المطبوعة ذات الطابع الشعبى \* فالخطوط الحارجية المتمايلة فى رشاقة ، والمساحات المحددة التى تظهر متجهة الى الداخل ، والأشكال الزخرفية المسطحة ، والمساحات اللونية الواسعة المستخدمة مع لسة \* حديثة \* تتناثر فيها الألوان بدلا من الدرجات اللونية المذبة ، والتجريد



شكل (١١٧) هارونوبو : عشيقان تحت  
المظلة فى الصنيع ( قالب طباعة خشبى  
ملون ) متحف المتروبوليتان للفن بـنيويورك \*



الشمائل للأسلوب بدلا من ناحيته الطبيعية - كل هذه العناصر تغطي الصورة اليابانية المطبوعة طابعا خاصا . وكان لهذا الشكل من الفن تأثير كبير في تطور المنحوب التأثيرى ، وما بعد التأثيرى والرمزى وأنواع أخرى من التصوير الغربى الحديث .

### الصور المطبوعة بالحفر الناعمة

والصورة المطبوعة بالحفر الناعمة التى هى الفئة الثانية لهذه الوسيلة ، تأخذ الحبر لا من على السطح كما فى الطريقة البارزة ، ولكن من الأخاديد الفائرة المنحوتة فى اللوح التى يكون قد دخلها الحبر ثم زيت عليه . وبعد أن يزال الحبر الزائد أو الذى يكون على السطح بتجفيفه بقطعة من الموسلين عبر اللوح ، أو غالبا بمسحه براحه اليد ، توضع صفحة من الورق مندة بلهاء على اللوحة المحفورة ، ثم يضغط عليها بتميرها مع الورقة على لوح بين أسطوانات مدنية . ويلدغ هذا الضغط الثقيل الورقة داخل الأخاديد الفائرة التى يصعد منها الحبر .

**الحفر بإختط الفائق :** (line engraving) يستخدم الحفر بإلخط الفائق ككل طرق النحت الفائق الأخرى لوحا شديد الصقل غالبا ما يكون من النحاس ، بالرغم من أنه قد استعملت معادن أخرى كذلك ( انظر شكل ١١٨ ) . وتشبه آلة الحفر أو السكين الحافرة تلك التى يستعملها حفار الخشب ، وهى قضيب مشطوف حاد متصل بيد مستديرة . وتعمل سكين الحفر فى الحفر الخطى الفائق التقليدى للمحراث الذى يدغم به فى التربة ، ومن خواصه أن يترك أجزاء مرتفعة طويلة على الجانبين . وتمسك عادة هذه الأجزاء للمدنية المرتفعة - المعروفة باسم burr أو بقايا الحفر الخشنة - بأى جزء من الحبر ينتشر على اللوح ليمطى شكلا له زغب لذلك الجزء . ولتجنب ذلك ، وللوصول إلى الخط الحاد السليم الذى يهدف إليه الحفار ، تزال الخطوط الخشنة بواسطة مقبض .

وإذا أراد الفنان أن يكسب مظهر الخط المحفور لينة ، فإنه قد يسمح بقطعة الموسلين اللوح ليحفظه حتى يجلب بعض الحبر خارج الخطوط أو الأخاديد وتجاه سطح اللوح العلوى . فتفقد الخطوط بهذه الطريقة بعض صفات شكلها المحكم ، مكتسبة زغبيا خفيفا من الحبر المحيط بها . ولا يمكن أن تتسبك البقايا الخشنة لتؤدى هذه الوظيفة بنفسها مادامت حواف المعدن مستتاكل فى وقت قصير . بواسطة الضغط الشديد الذى يتطلبه دفع الورق داخل الخطوط ، وألحق فضائل الحفر الخطى العظيمة بالإضافة إلى قوة الخط الخارجى فيه ، هى الحقيقة من أنه عندما يسحب الحبر من الأخاديد فإننا نجعلها تظهر على سطح الورقة . وعلى ذلك تكون واضحة بشكل أكثر حدة ، أو يزيد وضوح تنميتها أكثر مما لو كان فى القالب الخشبي أو فى الحفر الفائق ، الذى يمكث على سطح كل منها فقط .

والحقيقة أن الخط محفور باليد ، وأنه يحظى بدرجات مختلفة من القوة والتأكيد إذ أن سكين الحفر يدخل فى القالب ويترك أخاديد تؤدى إلى إعطاء الخط المحفور نهايات مدببة (وهو على عكس الخط المحفور الذى تكون له نهاية مربعة) . ومادامت سكين



شكل ( ١١٨ ) "مارتين شونجوار :

الهرب إلى مصر ( حين ) ؟ يتجف الميتوبوليتان  
بنويورك \*

المفر ممسوكة في وضع ثابت نسبيا ، فإن النتيجة هي خط محكم من حيث الشكل ، ولكي تولد التأثيرات المتنوعة التي قد تكون مرغوبة ، قد ابتكر الحفاريون مجموعة من الخيل المعقدة ، صانعين خطوطا متقاطعة في زوايا مختلفة ، تتجه في انحناءات متباينة ، وتظهر سميكة أو رقيقة ، وهكذا \* وكان من المحتم عليهم أن يلجأوا إلى التقاليد من أجل تأثيرات مختلفة : وهي خطوط قصار جدا للتعبير عن الجسم ، وخطوط منموجة منقطعة لمساحات الأرض المثنية وخطوط طوال مستقيمة للسماء ولاستعمالات أخرى \* ويشير إلى كلى تأثير للمس ما إشارة سريعة بواسطة نوع الخط الذي يختص به ، بالرغم من أن أعظم الأساطين - كما هي العادة - قد صنعوا لأنفسهم تشكيلاتهم الخاصة \*

وفي الحتام أصبح المفر الخطي مثل المفر على الحشيب حيلة من حيل الانتاج كان فيها الإلهام أقل اثرًا بكثير من المهارة في الأداء \* وقد تقارن مثلا الهرب إلى مصر للفنان شونجوار ( شكل ١١٨ ) وأي عمل من أعمال المفر القديم يرجع إلى القرن الخامس عشر ، بالمفر الذي يهدف إلى الانتاج والذي كان على ورقة مالية من ذات الدولار \* فالأخير مهتم بأن ينقل صورة شخصية وشكلا معماريا ( في الجهة الخلفية من الورقة المالية ) في تشكيل أصيل له هدف معين \* ولم يكن شونجوار مهتما بشيء من هذا ، بل كان مهتما بجمال الخطوط كل على حدة ( ويؤكد يختفي هنا وسط عاصفة من المرات المتشابكة ذات الدرجات اللونية ) وبالجو الروحي الذي ينبعث من هذه الخطوط الفردية .



شكل ( ١٢٠ ) لينست. فان جوج :  
صورة شخصية للدكتور جالسيه ( جسر ،  
مايو عام ١٨٩٠ ) مصورة خاصة  
بنيويورك . ( صورة فوتوغرافية مصرح بها  
من متحف الفن الحديث ) .



شكل ( ١١٩ ) ماكس بكان : الرجل  
لو القبة المستديرة ( صورة لشخصية الفنان ،  
عمر جاب ١٩٢١ ) بصريه من متحف بروكلين  
بنيويورك .

والواقع أن شوليجوار كان يحفر صوره بنفسه. وقد يكون هذا مؤثرا في اتجاهه ؛  
اذ يطرق الحفار الذي يستخدم الحكومة طزقا بالية فوق كل شيء .

وتجد بين هذين الطرفين التقنيين - الخيال والانتاجي - أعمالا إضاحية ولكنها  
هامة مع ذلك قام بانتاجها حفارو الصور الشخصية الفرنسيون والهولنديون في القرن  
السابع عشر ، مثل ناتزى وفان دايك ، ولقد أعيد في القرن نفسه انتاج لوحات روبنز  
في مطبوعات دقيقة ، ونفذت مطبوعات أخرى لأعمال تصوير على طراز الروكوكو في  
القرن الثامن عشر ، بما في ذلك أعمال لواتو وبوشيه وفراجونار . وشهد هذا العهد  
في إنجلترا كيف سادت طريقة الحفر بالألوان الخفيفة ( انظر ما هو مكتوب فيما بعد ) ،  
وهي نوع يختلف عن طريق إعادة انتاج الصور طباعة بالرسم من أن الرسومات  
الإضاحية التي قام بها وليام بليك من أجل «كتاب العهد القديم» Book of Job من  
بين أدق المحفورات التي ظهرت حتى الآن . وفي المصور الحديثة ، قد بعث الحفر الفائر  
كفن فيما يسمى اليوم بالحفر بالسكين (burin engraving) وهو أساسا الطريقة القديمة  
للحفر الشطى الأصل ، التي جعلها بيكاسو وغيره ملائمة لأغراض معاصرة .

الخطى الجفاف : (dry point) أو المنقوس بدون استخدام الحافض جنو

شكل آخر لطباعة الحفر الغائر (intaglio) وفيه تستعمل إبرة فولاذية طويلة حادة لعمل خدوش على سطح لوح نحاسي مصقول (انظر شكل ١١٩) • وبدلاً من أن ينطبع الفنان أداة الحفر على طول السطح كما هو في الحفر الغائر، فإنه يجذبها كما يحدث في الرسم أو في الكتابة • وكنتيجة لذلك تنتشر على جانبي الخط وليس أمامه حافات خشنة أكثر مما يحدث في الحفر الغائر، ولكنها لا تزال من على السطح مادامت الصفة المطلوبة في الحفر الجاف هي الخط القوي الذي يشبه المختل، والذي تظهره الحواف الخشنة بسهولة بواسطة احتفاظها بالحبر •

وغني عن القول أن هذه الأخاديد والتوججات البالغة في الصغر في المعدن دقيقة للغاية، وسرعان ما يجعلها الضغط الناتج عن الطباعة مسطحة • ولكن طيلة الوقت الذي فيه تلتقط الحافات الخشنة تلك الكمية الضئيلة الزائدة من الحبر، تنتج السن الجافة التي غالباً ما تستخدم في أعمال الحفر - في أن تجعل لها تأثيراً تختص به كلية • ويقلب على الصورة المطبوعة التي مارسها بكسبان طريقة الحفر الجاف مع اظهار التفاصيل الدقيقة في الجزء العلوي من لوح الطباعة بالطريقة المعتادة • وقد استعمل ييكاسو وشاجال وفنانون آخرون حديثون هذه الطريقة كذلك •

**الحفر الكحلي بالحامض :** (etching) في هذه الطريقة من الحفر، ينتج الفنان خطوطه بمساعدة الحمض الذي به يتآكل سطح المعدن، بدلاً من دفع سكين الحفر أو الرسم بالسن الجافة (انظر شكل ١٢٠) • ويغطي سطح اللوح النحاس المصقول في أول الأمر بأرضية الحفر، وهي مزيج من مواد صمغية وراتنجية • ويوضع هذا المزيج ذاتياً في ارتفاع متساو فوق سطح اللوح • ويرفع بعد ذلك اللوح الذي أعمت أرضيته فوق شموع مضاعة حتى يتكون عليه راسب من السناج •

وعندئذ يأخذ الفنان إبرة فولاذية قد ركبت في يد خشبية، بعد أن يقرر ما سوف يرسم (ويحفر) فوق سطح اللوح، ثم يرسم تصميمه خلال الشمع المغطي بالسناج، وبذلك يكشف عن النحاس اللامع من تحته في كل دفعة من دفعات الإبرة • ويقي اللوح كله من الحمض - إلا الخطوط غير المقطاة بالسناج - وورنيش، عزّل يغطي الوجه والظهر، ثم يغمر اللوح بعد ذلك في حمام من حمض النيتريك • وينقل الفنان اللوح من حمام الحمض عندما تتآكل بقدر كاف الخطوط التي يريد أن يطبعها في ألل درجة لونية، ثم يزيل هذه الخطوط بتغطيتها «بالورنيش» • ويغمر اللوح بعد ذلك مرة أخرى ليصل إلى درجة ثانية من العمق لمجموعة أخرى من الخطوط • ويمكن تكرار هذا المنهاج بقدر ما يشمر الفنان بضروره •

وإذا ما أراد الفنان إزالة الأرضية ليمتطيع طباعة تجربة ليرى مدى تقدم عمله، فلا بد للأرضية من أن تستبدل بعد ذلك حتى تغطي الخطوط المحفورة حفراً وانحساراً وتترك الخطوط التي تحتاج لتآكل أعمق معرضة لفعل الحمض • ويمكن طباعة تجربة أخرى بعد أن تغمر مرة أخرى •

والفرق الأساسي بين الحفر بالحامض والحفر بالسكين ينبعث عن الأداء نفسه، وهو الفرق بين الخط المجوهر المحفور ببطة في الحفر بالسكين والخط العارض التلقائي

المرسوم في الحفر بالحوض • وشكل الحط في الحفر بالسكين أكثر تحديدا من شكل الحط في الحفر بالحوض الأكثر انطلاقا وسرعة • وليس للحط المحفور بالحوض حافات خشنة - بما أنه متآكل وليس منحوتا - ويمكن أن يكون واضحا وضوح الحط المحفور بالسكين الذي أزيلت منه الحواف الخشنة • ويتميز الحط المحفور بالحوض كذلك بشكل نهايته المربعة ، نتيجة للتآكل الآلي ، وتترك آلة الحفر عند خروجها من مجرى الحط الفائز نهاية حادة •

وبالرغم من أن الحفر بالحوض كالأداه قنن موجود منذ زمن بعيد يحتمل أن يكون منذ أيام صانعي الدرع المصنعة ، الذين اعتادوا حفر تصميمات على سطح منتجاتهم ، فإننا لا نجد صورا مطبوعة قبل القرن السادس عشر للميلاد • وأصبح للحفر مكانته خلال القرن السابع عشر غالبا بواسطة أعمال ومبررات الذي هو واحد من أعظم أساقفته • وقد جعلته رفته وطواعيته مناسبة كذلك للأشكال التي على طراز الروكوكو ، كما في أعمال تيبولو وواتو ، ومناسب كذلك للصور الهزلية كما في مطبوعات هوجارت وجيلراي ورواللسون وجرويكشانك ، الذين استمروا في استخدامه إبان القرن التاسع عشر • كذلك استعمل هذه الطريقة لعمل الصور المطبوعة مصورة مناظر الباربيزون ، ثم بعد ذلك التأثيريون في القرن التاسع عشر • وقد استخدم اليوم بيكاسو ومستأق هايتر وجاك فيون بول كلى ولويس ماركوسيس وغيرهم طريقة الحفر بالحوض •

**طريقة طبع الدرجات اللونية :** قد يمكن وصف عدد من طرق الحفر الفائز كوسائل لطبع الدرجات اللونية ، ويبحث الفنان في هذه الطرق عن نقل تأثير مساحات الدرجات اللونية أكثر مما يبحث عن نقل التصميم الخطي أساسا • وتشتمل هذه الطرق على طباعة الدرجة اللونية المخففة وعلى الحفر الذي يعتمد على النقط بدل الخطوط وعلى الطرق المائلة لها ، وعلى الحفر بماء النار الذي يعطي تأثير الألوان المائية • وحقيقة قد تعطي الطرق الخطية في الحفر الفائز تأثير الدرجات اللونية بواسطة التظليل والخطوط المتشابهة وبجهد أخرى ( انظر شكل ١١٩ ) ؛ وتتغير الصفة الطبيعية للحط باستعمال مثل هذه الحيل مع ذلك ، وهكذا يجبر الحفر الخطي الفائز والحفر الجاف والحفر بالحوض وغير هذا على أن يتخطى طاقته كوسيلة تعتمد على الحط • ومن الناحية الأخرى ، تصد أساليب الدرجات اللونية كي تنتج مثل هذه التأثيرات - ولا تحتوي غالبا على خطوط أيا كانت •

وطريقة طباعة الألوان المخففة هي إحدى الطرق الرئيسية ، وقد سبق الكلام عنها بطريقة سلبية ، إذ يبدأ التنفيذ فيها من الأرضية القائمة إلى بقع الضوء العالي ، وهي تعكس بذلك خطة التنفيذ المعتادة التي تبدأ من الأرضية البيضاء إلى الخطوط والظلال ( انظر شكل ١٢١ ) • والأداة الأساسية في طريقة طباعة الألوان المخففة هو أن يخشن الأسطح المعدني بحيث يطبع لونا أسود داكنا إذا ما طلى بالحبر بواسطة آلة تهتز فوق السطح • وهي سطح مقوس له أمتان تختلف في الارتفاع والسمك • وتمسك هذه الآلة بحيث تصنع زاوية قائمة مع اللوح وتحرك فوقه في انتظام • ويتكون عند كل نقطة التقاء بين الآلة واللوح تقويس له حافات خشنة صفيرة • وتحفظ هذه



شكل ( ١٤١ ) دافيد لوكاس : خليج ويموث ( سطر باللون المتدرج من صورة زيتية قام به جون كونستابل ) متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك \*

الأخاديد الدقيقة بالحبر ، وتضيف الحافات الخشنة الطابع المميز لطباعة الدرجة اللونية المخففة \*

ويزيل الحفار بواسطة مقشط جزءا من الحافات الخشنة للحصول على تأثير درجة لونية أخف ويصقل الحفار اللوح بمصقلة حتى يسهل على الحبر البقاء ليتمكن من الحصول على أضواء عالية \* وهكذا تكون الدرجة اللونية الخفيفة ناتجة فعلا عن الكشط أكثر مما هي عن الحفر الفائق \* ويأتي هنا - مثلما هو في الحفر الجاف - التأثير الرئيسي للصورة المطبوعة عن طريق الحافات الخشنة ، وتفقد طباعة اللون الخفيف طابعها المميز عندما تبلى هذه الحافات الخشنة \* ومعنى هذا ، كما كان من قبل ، أنه في الإمكان عمل طباعات أقل جودة \*

وقد ظهرت طباعة اللون الخفيف حديثا في القرن السابع عشر كشكل من أشكال الفن ، عندما كانت تستخدم في أول الأمر لعمل نسخ من الصور الشخصية \* وقامت بتحقيق هذا الغرض خلال القرن الثامن عشر في بريطانيا (في صور شخصية من عمل دينوتلز ووجينز بورو وما إلى ذلك) كما استُخدمت أيضا في طباعة مناظر طبيعية وضوء من الحياة اليومية ولوحات أخرى (مثل أعمال تيرنر وهورلاند) \* وكانت قدرتها على نقل نعمة بشرة المرأة أو ملمس فراء حيوان أو الفروق الدقيقة بين النور والظل في منظر طبيعي أو مائي ، مظهرا هائلا للغاية من مظاهر الفن في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر \* وبالرغم من أن طريقة طباعة اللون الخفيف الأصلية ما زالت مستعملة اليوم (بواسطة هايتز مثلا) فإنها قد زالت باستخدام سحر التجليخ

الذى يستعمل فوق اللوح فى اتجاهين أو ثلاثة إلى أن تنتج الخشونة اللازمة لانتقاط الحبر حتى يطبع اللون الأسود طباعة لها تأثير المعمل .

وطريقة الحفر بماء النار هى طريقة أخرى منتشرة الاستعمال ، وهى تعطى نوعاً من الدرجات اللونية أكثر شفافية من الدرجات الناتجة عن طريقة طباعة الدرجة اللونية الخفيفة ( أقل عمقاً وغنى ) وتشبه كثيراً الرسم على الورق المبلل ( انظر شكل ١٢٢ ) . وينتج تأثيرها من إتاحة تآكل أرضية لوح معدنى موضوع أفقياً كثير المسام بواسطة الحمض . وتمنع هذه الأرضية حماية جزئية للوح . ويمكن أن توضع الأرضية بوضع مسحوق الراتنج فى صندوق من اللوح النحاسى ، وينتشر المسحوق فوق اللوح على غير هدى بواسطة دقمة بتيار هوائى من منفذ ، ثم يترك ليستقر على اللوح فى الشكل المحبب غير المنتظم الذى يستلزمه العمل . وقد توضع الأرضية أيضاً بأن تعلق ذرات الراتنج فى محلول كحولى ويوضع السائل على سطح اللوح ، ثم يسمح للكحول بأن يتبخر تاركاً الراتنج على السطح .

وبعد أن تبسط الأرضية على سطح اللوح ، يفرغ فى حمام من الحمض الذى يأكل من خلال الفتحات الحبيبية الموجودة بين ذرات الراتنج فيكتسب اللوح طابع الدرجات اللونية الذى يشبه الطابع المحبب للرسم على الأسورق المبلل ، ليكون ذلك كخلفية للصورة المطبوعة . ويسيطر الفنان على هذه الخامة كالحفر بالحمض بأن يعزل المساحات البيضاء التى يجب ألا تتآكل بالحمض . وتستعمل هذه الطريقة بالاشتراك مع طرق الحفر بواسطة الحمض والحفر الجاف ومع طرق أداء أخرى من أجل إنتاج تأثيرات متنوعة مثل تلك التى نجدها فى صور جويأ المطبوعة بطريقة الحفر بـ ماء النار ( شكل ١٢٢ ) .



شكل ( ١٢٢ ) فراثيسكو جويأ :

المقدمة إلى إيهفاده ، ( الحفر بـ ماء النار ) ،  
متحف الشروبوليتان للفن بـنيويورك .



شكل ( ١٢٣ ) أونوريه دوميه : شارع  
ترائستونيان ( ليتوجراف ) متحف المتروبوليتان  
للفن بتايوروك \*

وقد اخترع طريقة الحفر بماء النار جون باتيست لوبرنس ( ١٧٣٤ - ١٧٨٤ ) ،  
والظاهر أنه قد ابتكرها من أجل أن يطبع بعض الرسوم على الورق المبلل كان قد قام  
بها في روسيا ، وأحيانا ما كانت تلون باليد خلال القرن الثامن عشر المطبوعات  
الناجمة عن الحفر بماء النار ، خصوصا ما كان منها في خلفيته أشكال معمارية ، ومناظر  
الرحلات وتأثيرات أخرى تختص بها المناظر الدائرية ، لتزيد جمالها الزخرفي .  
واستمرت ممارسة هذه الطريقة في القرن العشرين عندما قام فنانون المناظر الطبيعية  
بمدرسة نهر هنسون بإنتاج الصور المطبوعة حفرًا بماء النار . إلا أن أعظم أستاذ  
في هذا الأداء الفني والذي ربما كان السبب الوحيد في وجوده ، هو جويا الذي كانت  
أعماله المسماة نزوات ، ومصائب الحرب ، وأمثال وأعمال عظيمة أخرى ذات تعبير شتوي  
قد وصلت بالفن إلى قمم لا تجارى .

#### الصور المطبوعة بالليتوجراف والسيرجراف

يطبع النوع الثالث الكبير من الصور المطبوعة ، وهو نوع البلانوجراف أو  
الليتوجراف ، من السطح بدلا من فوقه أو من تحته . والليتوجراف الحقيقي هو أهم  
مما في هذا النوع ، وقد يوصف بأنه طبع رسم عن سطح حجري . ويستفصل  
الليتوجراف النذور الطبيعي بين الدهن والكاء وحقيقة بعض الأحجار في بافاريا بألمانيا  
من أن لها صفة امتصاص كل من الدهن والكاء .

**الليتوجراف :** تشتمل إحدى طرق الليتوجراف على الرسم المباشر فوق الغالب  
المجري بقلم دهني ليتوجرافي خاص . ويبقى الدهن القلم في مسام الحجر وتنتفخ  
فضلاته من على السطح بزيت التريبتينا . ويفسل سطح الحجر بعدئذ بحمض النيتريك  
المخفف الذي يزيد مطابقة الخطوط المرسومة للمادة الدهنية المتبقية ( وهي الحبر الذي



سوف يستخدم في التلوين ويؤيد من مقاومة تلك الأجزاء التي لم يرسم عليها للمادة الدهنية . ويوضع الماء بعد ذلك على سطح الحجر كله ، إلا أنه لا يتحد إلا بالمساحات غير المرسومة فقط ، ومن الطبيعي أن تبتدئ الماء المساحات الدهنية التي عليها الرسم . وعندما يوضع الحبر ، فإن خطوط القلم الدهني في التصميم هي التي تتقبله وحدها وتلفظ المساحات غير المرسومة عليها والتي امتصت الماء . ويوضع ماء من جديد قبل أن توضع كل ورقة جديدة على سطح القالب ، وطريقة الطباعة نفسها بسيطة نسبياً : إذ يمر الحجر والورقة من فوقه تحت عمود من الخشب على الطبعة وهكذا ينتقل الحبر من القالب إلى الورقة .

وقد كثر تنوع هذه الطريقة الرئيسية إلى عدة طرق : فمثلاً بأن يبسط الطباشر الدهني على السطح كله ثم يخدش بعد ذلك كما في طريقة طباعة الدرجة اللونية الخفيفة ، لإبراز الألوان الصالية . أو يذاب القلم الليتوجرافي ويبسط على السطح بفرشاة ، فيعطى تأثير رسم لونه رمادي على ورق مبلل ، ويعرف هذا بالليثوكتنت وقد يخدش سطح الحجر بواسطة الرمل كذلك .

ومع أن الحجر هو الحامة المثالية للأداء الليتوجرافي ، فإنه يمكن استعمال ألواح معدنية كذلك مضطرة كيميائياً . ومن الممكن أيضاً تحضير رسم بالقلم الليتوجرافي فوق ورق نقل خاص ثم نقله بعد ذلك إلى الحجر بالضبط ، بدلاً من تنفيذ الرسم المباشر على الحجر .

ويوضح الفنانان المطبوعان هنا ( شكل ١٢٣ ، ١٢٤ ) الليتوجراف كمادة ذات مجال واسع - أوسع بكثير من مجال الحفر بماه النار مثلاً - وتندرج تأثيرات الليتوجراف من الألوان السوداء العميقة الغنية كما في خلفية صورة دوميه شامور لوانستونيل إلى الألوان الرمادية الفاتحة كما في عمل كوكوشكا صورة شخصية بما يتصف به من تلقائية وسرعة ناتجتين عن الرسم بالقلم ، ومن مهارة أدت إلى درجاتها اللونية الرمادية الأولى كما في بعض أعمال الليتوجراف الأخرى .

وقد نفلت بعض صور الليتوجراف باللون كذلك ، مثل أعمال تولوز لوتريك وكاندنسكي ( شكل ١٢٥ ) . وكما في الأساليب الأخرى ذات الألوان المتعددة ، يتطلب كل لون حجراً منفصلاً . وفي تاريخ الليتوجراف القصير نسبياً ( إذ قد ابتكره ألونز ستغلندر في نهاية القرن الثامن عشر تماماً ) قد انتشر استعماله في أنواع غنية من طرق الأداء . وبجانب المجال المتسع لتأثيراته الممكنة ، فإنه لدى حجر الليتوجراف كذلك أو لوح ألزك التجاري المرافق له ، ميزة إمكان وجود عدد كبير من الطبعات التي يمكن اشتقاقها من حجر أو لوح واحد . وتستعمل الحامة استعمالاً فيه خيال وابتكار إبي إيمانسا هذه .

• • • **الليثوجراف** : وقد يكون الليثوجراف أو السنار الحريري وهو إحدى طرق الطباعة ، التي نشأت في أوائل هذا القرن ، أحدث طرق الأداء في الطباعة وهي طريقة للطباعة الملونة تستخدم فيها ألواح ( وهي في هذه الحالة ستر حريرية ) بعدد الألوان



شكل ( ١٢٥ ) : واسيل كاندينسكي :  
ليتوجراف ملون من مجوده صوره العوالم  
الصفحة عام ١٩٢٢ ، مجوده خاصه بنويورك .



شكل ( ١٢٤ ) : اوسكار كوكوشكا :  
صورة دوو الالة الشخصية ( ليتوجراف  
متحف ويلى بنويورك ( صورة فوتوغرافية  
مصرح بها من متحف الفن الحديث ) .

التي يريدنا الفنان . وتيسط هذه الألوان بطريقة « الاستنسل » ؛ أى انها تترك  
لتتسرب خلال الستار الحريري من خلال النقط التي كانت قد تركت فيها فتحات  
( شكل ١٢٦ ) .

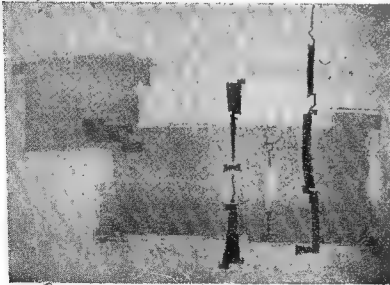
وتشبه الصورة المطبوعة الستار الحريري في مظهرها لوحة من الجواش ( وهي  
من الألوان المائية غير الشفافة ) ، فهي زاهية ألوانها مسطحة من حيث الدرجة ،  
وزخرفية لمساحاتها الملونة للتسعة وغير المنفحة نسبياً ، وهي ذات وقع مباشر . ومادام  
من المحتم تصفية كل لون باليد من خلال ستار جديد ، فإن الصورة المطبوعة تكون  
شخصية الى حد ما أكثر من تلك الطباعات التي نفلت بطرق أخرى وتكون خاضعة  
لاختلافات دقيقة بين نسخ الطبعة الواحدة . وقد استخدمت طريقة السيريجراف  
بنجاح في عمل نسخ من اللوحات ، ويود محترفوها أن يعدوا أسلوبها نوعاً من طرق  
التصوير ذى النسخ الكثيرة العدد ، الذى يجعل العمل الأصل فى متناول الكثيرين .  
ويبدو أن السيريجراف أسلوب قد تولد عن الاتجاه التجارى لانتاج ملصقات مساحاتها  
ذات ألوان مسطحة وجريئة وعن حاجتها الى ملابس بسيطة لافتة للنظر .

ويعمل الفنان مباشرة على الحرير الذى يكون قد شد على إطار مغرغ ، بأن يرسم أولا رسما سريعاً بالقلم لكل مساحة ستغطى بلون معين . ثم يتقدم بعد ذلك الى أن « يصور فى » تلك المساحة بأن يطمس الأجزاء التى يجب ألا تسمح بمرور اللون ويكشف المساحات التى يكون اللون على وشك أن يعصر من خلالها . وينفذ تحضير الاستنسل هذا بواسطة اليد أو بالاستعانة بشقاء شفاف يقطع على الشكل المطلوب بالاستنسل ثم يلصق بالستار بعد ذلك .

وعندما تحضر الستائر ذات الألوان المختلفة ، يبدأ الفنان فى وضع صفحات أوراقه المتتالية تحت الستار الأول لاستخدام اللون الأول . ويتم هذا بتحرير « الجبر » ( وهو لون زيتي خفيف خاص ) على سطح الحرير ويسحب مكبس فوق الحرير ، دافعا اللون خلال القماش وعلى سطح الورقة . وتكرر كل صفحة من صفحات الطبعة خلال هذه العملية ؛ وهى تدفع للستائر الملونة المتتالية بنفس الطريقة حتى تنتهى الصورة الأصلية المصممة - المتاحة الآن فى طبعة كبيرة نوعا ما .

وتنفذ السيريجراف رخيص الى حد ما ، ولاقت للنظر من حيث إمكانيات ألوانه وملامسه . وهو يعد أحيانا مخرجا للفنان الحديث من ورطة الثمن ، وهو الذى يستطيع خلال هذه الطريقة أن يكتسب عددا من المشاهدين لعمله أكبر من أى عدد قد تمكن منه أداء آخر من قبل .

وبالرغم من أن اللوحات المصورة مازالت أبعد من متناول معظم الناس ماديا ، فإن وسيلة الصورة المطبوعة مثل السيريجراف والليتوجراف للون والحشب للحفر الملون تقدم لفنان نوعا جديدا من التعصيد ولحيى الفنون مادة فنية يستطيع أن يطمح فى امتلاكها .



شكل ( ١٩٦ ) السا : ثلاثة اجسام  
( سيريجراف ) هيئة السيريجراف الأصلية ،  
نيويورك .

## الفنون التطبيقية - الصغيرة

ليس جديراً بالاعتناء تعريف بعض الفنون التشكيلية بأنها فنون صغيرة ، .  
 وتتميزها عن تلك الفنون التشكيلية الكبيرة مثل التصوير والنحت والطباعة والرسم .  
 ومع ذلك فهناك فرق بين الفنون التشكيلية الكبيرة والفنون التشكيلية الأخرى مثل  
 أشغال الخزف والزجاج وأشغال الفسيفساء الزخرفية والبلاط والتسيج وأشغال المعادن  
 والأثاث ، ثم الأسلحة والملابس الخربية ، وكذا صناعة الكتب ، وليست هذه المصغولات  
 مجرد قطع فنية ولكنها عبارة عن وسيلة من وسائل الاستعمال مثل البناء ، ونظراً  
 لوجود هذه الأشكال فقد تعتبر العمارة فناً له حدود ، كما فيه من العناصر الجمالية  
 الخاصة والعناصر الوظيفية . وتشترك الفنون التشكيلية التطبيقية مع العمارة في  
 القدرة على أن تبقى ذات أهمية جمالية حتى ولو اختفى العنصر النحسى . وقد يكون  
 في الأماكن اجتذابتنا إلى المعبود أو المنزل القديم غير المستعمل لأسباب فنية . وقد  
 يستعيد السيف والآناء أو قطعة من الزجاج الممشق التي نراها في المتحف وقد انتزعت  
 من مكانها الأصلي التي كانت تستخدم فيه قوة جاذبيتها الجمالية الأصلية . فالفنون  
 التشكيلية التطبيقية تتبع نفس وسائل التنفيذ الفنية ، كذلك تستخدم نفس الخامات  
 أو الخامات المشابهة كما يحدث في الفنون التشكيلية الكبيرة المختلفة . ففضلاً عن  
 ذلك يتم تخطيط المصغولات بعمل تصميم يكون عادة عبارة عن رسم أو كروكيات أولية  
 ولو أنه في بعض الأحيان تصنع قطعة الخزف على عجلة التشكيل مباشرة .

والذي يدفعنا أكثر من أى شيء آخر إلى التفريق بين الفنون التشكيلية الكبيرة  
 والفنون التشكيلية التطبيقية هو عدم وجود الغرض الرمزي لمعظم الفنون التشكيلية  
 التطبيقية وحاجتها إلى التعبير الروحي أو إلى أعق من هذا . والغرض من هذه الفنون  
 يكون إما نفعياً ، وإما غرضاً زخرفياً ، وإما الغرضين معاً . وقد تكون هذه الأغراض  
 أقل حيوية بالنسبة لإبراز رغبات الإنسان وآماله من الفنون الكبيرة . وإذا اعترض  
 أحدهم على العمارة لأنها تشترك مع الفنون التطبيقية في هذا النص فأننا نلاحظ أن  
 بعض المباني تحمل معنى رمزياً وتمكس بكل وضوح كقلاع تاريخية ، كما يشاهد في  
 أعمال البازيليكا المسيحية التي على شكل الصليب ( شكل ١٧٨ ) والكاتدرائية القوطية  
 ( شكل ٢٢ ) ذات الطابع الخيالي السماوي المسقوفاة من البازيليكا .

وهناك نوع واحد من الفن التشكيل التطبيقى ، أو الفن الصناعى ، مسوف  
 نهتم به في الباب التالي ؛ وهو يتضمن الإنتاج على نطاق واسع حيث يتم تخطيطه  
 بعناية فائقة كالأشياء من أنواع الفنون التشكيلية الكبيرة أو الفنون التشكيلية

**التطبيقية** - وهو يختلف من الناحية المادية عن الصناعات التقليدية لأنه صمم أساساً لجوع من الناس أكثر مما كان يمكن تصوره من قبل وبوسائل تنفيذية هندسية ثابتة ومع الألام بالحامات الجديدة التي تطورت في الصناعة الحديثة .

## أشغال الخزف

من طرق الأداء الشائعة المستخدمة في الفن التطبيقي هي الطريقة التي يقوم بها الخزاف ؛ حيث يستخدم عجلة الآنية كجهاز أساسي في عملية تشكيل خامة الطين . ولو أن صناعة الخزف تتم في بعض الأحيان يدويا باستخدام الأحجار المستديرة الشكل أو تشكل على هيئة السلة الخيزران ، إلا أنه باستخدام العجلة بدلا من الوسائل التي كانت متبعة قديما ، قد ساعدت الخزاف على تنفيذ مجموعة كبيرة من الأشكال ، حيث توضع الطينة وهي ليينة على عجلة تدور في الاتجاه الأفقي ، ثم يضغط باليد على الطينة ، أو تستخدم عصا خشبية يوجهها في عمل أي عدد من الأشكال أثناء دوران كتلة الطين . وتعتبر هذه الطريقة من أحسن الوسائل الشائعة في عالم الفن ، حيث تشكل الطينة وتفتح كالزهرة في أشكال ممكنة لا حصر لها . والأهم من ذلك في العملية هو بدايتها، فهي التي تحدد النتيجة النهائية أكثر مما تحدد معالجة الشكل النهائي . وقد يحدد الشكل يدويا أو بالاستمالة بالقالب الآلي الدائري .

وعند الانتهاء من تشكيل الطينة يبدأ الخزاف في عملية الحريق بتعرضها للحرارة داخل الفرن الخاص بذلك لتصبح صلبة . ثم تستكمل عملية الحريق للمرة الثانية في درجة حرارة أقل من المرة السابقة بعد عملية الطلاء الزجاجي الذي يطبق على معظم المشغولات الخزفية حيث تبجل شكلها كالزجاج تماما . ووظيفة هذا الطلاء الزجاجي :

أولا : جعل الآنية بدون مسام ( يستخدم الطلاء الزجاجي في الأطباق العادية ) .

ثانيا : يستخدم كلون يطبق على المشغولات بناء على تصميم معين أو مجرد لون فقط .

ثالثا : واختياراً أعطاه المسطح ملمسا له نومة خاصة تتجاوب مع كل من حاسة البصر وحاسة اللمس .

وقد تجذبنا القطعة الخزفية إليها ، سواء أكان عليها وحدات زخرفية أم بدون زخرفة ، وكأنها شكل منحوت ، أو شيء له لون معين كصدر لمتة اللبس ، أو شيء يحوى فراغا ، أو حجم له صفة ، ويزيد وجود الخزاف المتمدة عليها من جاذبيتها ؛

وقد لا تحتاج بعض الأشياء الخزفية - كالأواني الصينية مثلا ( شكل ١٢٧ ) من الخزاف الى وضع أي نوع من الخزاف عليها ، وذلك لطبيعة جمال شكلها ووجود الطلاء الزجاجي عليها ( glaze ) . وتعتبر الزخرفة أحيانا عنصرا هاما للشكل الاجمالي لبعض المشغولات الخزفية كما في الأواني اليونانية ( شكل ٤٩ ) . ونجد

هنا وفي الأمثلة الأخرى ان الرسومات قد رتببت للدرجة ان الأشكال تنقوس الى الخارج لتتبع حركة شكل الآنية • وتتجاوب العناصر الدقيقة في الأسلوب الخزفي وكذا الخزاف الهندسية الموجودة بأعلى وأسفل الآنية مع شكل نسبة الآنية والتي تصلى عليها طابعا يثير الإعجاب ويعقق النعمة • أما اذا كانت قطعة الخزف تحتوي على أجزاء ذات أشكال مختلفة كالجسم والرقبة مثلا ، أو قاعدة الاناء ، أو قاع حافة الطبق ، فقد تحتاج كل من هذه الأجزاء الى نوع معين من الخزفة لتنفذ عليها •

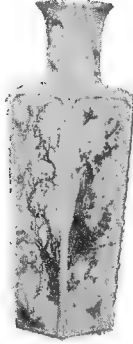
وتكون الخزفة أحيانا جزءا من القطعة نفسها حيث تنفذ بإبراز أجزاء من السطح، وذلك في أثناء البدء في عملية تشكيل الطينة على العجلة ، وأحيانا تقطع الخزاف أو تغطي طبقة من الطلاء الزجاجي في السطح الداخلى يمكن رؤيتها من خلال الطبقة الزجاجية الخارجية ( انظر شكل ١٢٨ ) كما يمكن الحصول على خزاف أخيرة ، وذلك بحرق طبقة الطلاء الزجاجي التى عليها بعد عملية حرق طبقة الطلاء الأولى •

ان معظم الموضوعات الفنية التى تطبق على الخزاف الخزفية لا حد لها ، حيث تبدأ لمجموعة من الخزاف الهندسية الواضحة التى توجد على حافات بعض أواني المائدة ، ثم الأشكال البسيطة التى استخدمها الاغريق القدماء الى المناظر الطبيعية التى توجد على الخزف الصيني • وانه لمن دواعي الاهتمام أن نلاحظ أن الخزاف الذى نلقت على كالمشغولات الخزفية فى كل حضارة تلازم الرغبات الفنية الكبرى للصهر وتتجاوب مع قوانينها الجمالية العامة • وفيما يختص بالرسم والنسب نجد أن رسوم الأشخاص على الآنية الاغريقية تمثل ذلك الصهر الذى وجدت فيه ، كما تساهم رسوم المناظر الطبيعية الموجودة على أبنية مسانج (Sung) مع طابع فن مناظر الطبيعة الصينية المعاصرة • ويعكس الخزف الحديث الذى من نفس النوع فنوننا الصناعية برشاشتها وبأشكالها الرقيقة كأنها أجزاء من مكتبة صنعت بنقشة وما تحتاج إليه من خزاف منفصلة •

## الأواني الزجاجية

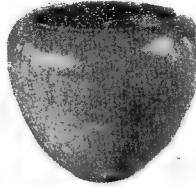
الزجاج مادة لينة فى حالة انصهارها ، ويمكن تشكيلها أو نحتها أو صبها • وتصنع الألواح الزجاجية عموما أو زجاج النوافذ ( الذى سبق شرحه فى الباب ٤ ) بطريقة صب الزجاج المنصهر على سطح متضادة معدنية عريضة ثم يمرر عليها أسطوانة ثقيلة لتسطيحها للحصول على السمك المطلوب • وقد كان يجهز اللوح الزجاجي ، الى زمن قريب ، بالنفخ على شكل أسطوانة ضخمة ، ثم يقطع أحد جوانبها وتبسط على سطح للتضادة •

وقد كان يتم تجهيز فن المشغولات الزجاجية قديما - التى سنتحدث عنها فى هذا الباب - بالنفخ أو الصب • وبعد تجهيز الزجاج المنصهر المركب من الرمل النقي مع أنواع مختلفة من التراكيب الكيميائية مثل الالكالينات (alkaline) ، يمسك الرجل الذى يقوم بعملية النفخ بمأسورة معدنية بحيث يكون أحد طرفيها فى فمه والطرف



شكل ( ١٢٧ ) وعاء صيني • عصر سائج  
متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك •

شكل ( ١٢٨ ) ( اليسار ) إناء كائج ذي  
( لون أبيض زجاجي فوق طبقة من اللون  
الأزرق ) • متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك •



الأخر يغمس في كتلة منصهرة من الزجاج ثم يرفعها ، وقد يعلق بطرفها بعض من الزجاج المنصهر وعند ذلك يستطيع القيام بعملية النفخ • ويقوم بعد ذلك بتحريك هذه الكتلة في شكل منتظم على قطعة من الحجر ، ثم يبدأ بالنفخ من خلال الأنبوبة لتكون ما يشبه الفقائيع • ويمكن التحكم في أشكال هذه الفقائيع بتحريك الأنبوبة المعدنية في الهواء وتشكيلها بعضا من الخشب تشبه المضرب ، ثم تقطع في النهاية بمقص معدني ، أو تقطع بطريقة وضع الفرجار « البرجل » الكروي على سطح الآنية من الخارج ، وذلك في حالة دوران السيخ المعدني ، ونظراً لأن الزجاج يحتفظ بليونته فترة طويلة فيمكن سببه وثنيه إلى أشكال متعددة ، ودرجات مختلفة من الشفافية ، كما يمكن تلوينه بإضافة بعض الأكاسيد المعدنية إلى كتلة الزجاج المنصهرة مثل أكسيد الكوبالت للون الأزرق ، وأكسيد النحاس الأحمر للون الأحمر ، وأكسيد الكاديوم للون الأصفر •

كانت صناعة الحزف جديرة بالمشاهدة ، فإن مرحلة نفخ الزجاج مثيرة حقاً من حيث الرؤية واللمس • كما يستطيع الصانع للماهر أن يقوم بعمل أشكال متعددة من الزجاج من طريق العمليات المختلفة كالحرق والقطع والكسر • ويصبح الزجاج هشاً قابلاً للكسر عند تبريده ، كما يمكن تشكيله وقطعه بعد ذلك • ومازالت الطريقة القديمة متبعة في مورانو (Murano) بالقرب من البندقية ، وفي مدينة الكسيك ، وفي بعض أجزاء من الولايات المتحدة وأماكن أخرى • والطريقة الشائعة هي مرور الزجاج المنصهر في آلات خاصة بعمليات النفخ أو داخل قوالب تنتج الزجاجات الفارغة أو

الأشكال الأخرى بالطريقة الآلية • ويصنع الزجاج المصبوب بطريقة صب الزجاج المنصهر داخل القالب للحصول على أشكال صلبة غير مجوفة خفيفة كالأواني وغيرها لها ملمس يديع شفاف •

وقد بدأت صناعة المشغولات الزجاجية عند المصريين القدماء ، وذلك بعمل الأواني الخاصة بالاحتفالات والمراسيم ذات الألوان الفريدة البديعة ، وكان الرومان أول من استخدم الزجاج في الأواني المنزلية وقاموا بتطوير طريقتين جديدتين في صناعة الزجاج كما قاموا أيضا بقطع أشكال الزجاج على شكل الصدف ، وكانوا أول من قدموا الطريقة التي تتمثل في الأداء البورتلاندى المشهور بالأعمال البارزة ذات اللون الأبيض على مساحة من اللون الأزرق ، وقد ابتكروا أيضا الزجاج المسمى بألف زهرة (thousand flower) أو (millefiori) ، وكانت تصنع هذه بطريقة تجميع شعيرات رفيعة طويلة تشبه الابرّة ذات ألوان مختلفة من الزجاج على شكل « سرة » وهي في حالة نصف منصهرة ثم تقطع هذه السرة الى شرائح يمكن تشكيلها بعد ذلك الى أوان ، وتظهر ألوان الأشرطة الزجاجية الأصلية في هذه الآلية على شكل بقع صغيرة تشبه الأزهار الموضوعة على مساحة من اللون المضاد ، ومنها اشتق اسمها المعروف ( أنظر شكل ١٢٩ ) •

وقد انتقلت صناعة الزجاج من العهد الروماني الى الامبراطورية البيزنطية ، ثم تأثرت بالخاروف الإسلامية بعد هزيمة القسطنطينية عام ١٤٥٣ • وقد أعيدت صناعة الزجاج بإيطاليا حيث كانت تباع بمحلات مورانو بالبندقية ، ثم انتشرت في بعض أجزاء أخرى من أوروبا • وتتشابه الأواني الزجاجية بالأواني الخزفية لتقارب أشكالها وملمسها ، وبالأخص سطحها الزخرفي • وأبسط الأمثلة من النوع الأول هو الزجاج المقطوع والمشطوف حيث كان يقطع على السطح الى قطع صغيرة لتعكس الانضاءة عليها ولتعطي مظهرها جمالا وروعة ، وقد كان هذا النوع من الزجاج شائعا خصوصا في



شكل ١٢٩ زجاج روماني من  
طراز الألف زهرة • متحف المتروبوليتان للفن ،  
نيويورك •



المعهد الفيكتوري ، كما اشتهرت صناعة الزجاج المحفور منذ القرن الثامن عشر وهو لا يزال مستعملا حتى الآن • وتتم عملية الحفر على الزجاج بواسطة عجلة معدنية مدببة مختلفة السمك تقوم بقطع الحلووط بطريقة الحفر المنخفض على الألوان الزجاجية التي تم صبها ، كما يمكن حفر التصميم على سطح الزجاج بواسطة حمض الهيدروفلوريك •

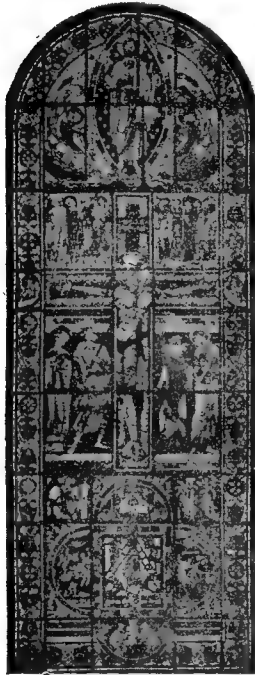
### الزجاج المؤلف بالرصاص

الزجاج المؤلف بالرصاص فن يختلف تماما عن الفنون الأخرى ، ويستعمل عادة في الكاتدرائيات الموجودة بشمال أوروبا • وقد تطورت صناعته في أثناء العهد القوطي المبكر ( أواخر القرن الثاني عشر ) حيث كانت تعمل فتحات كبيرة في الجدران على نظام المقود للمنازية مدعومة بقوائم أو مدادات طائرة أو هوائية بدلا من الحواطل الثقيلة ( انظر شكل ١٣٠ ) •

ويستخدم الفنان الذي يشتغل بالزجاج المشق خليطا من مزيج الزجاج المختلف الألوان موزعا في مجموعة من الألوان • وفي كل منها تفس كئلة من الزجاج المنصهرة تم تشكيلها تقريبا الى الحجم والشكل المطلوب حسب الرسم أو الكروكي التحضيري ثم توضع هذه القطع على منضقة منطاة ببطقة من الطباشير ذات درجة حرارة منتظمة • وعندما يتم ترتيب التصميم المطلوب يصب الرصاص المنصهر في المسافة الموجودة بين قطع الزجاج حيث يتم تماسكها بعضها ببعض هنا يبرد الرصاص •

ترفع المشوة بعد ذلك بسهولة ، وذلك لوجود الطباشير على سطح المنضقة ، وبذلك يكون قد تم تسليحها بالأسياخ الرأسية والأفقية لتساعد على تحمل وزن الزجاج الثقيل • وقد كانت تجهز المشوة تلو الأخرى بقطع صغيرة من الزجاج المسلون ، ويجهزها يتم عمل التصميم المطلوب كما كانت تستخدم ألوان الرماديات الضعيفة المعروفة باسم (grisaille) لعمل الرسومات البارزة على الزجاج قبل أن يتم تبريده مثل ثنيات القماش المطرز والأذرع والأرجل ، وكلها التفاصيل الدقيقة مثل أطراف الأصابع وحواجب العين وغيرها •

وكما كان الفنان قادرا على عمل هذه النماذج الشبيهة بالموازيك من الرسوم المجهزة سريعا واستمراره لتشكيل الكتل الزجاجية الملونة ذات التأثير الجميل ، فإن ذلك يساعد على تكامل العمل الفني الذي يقوم به • وفي القرن الثالث عشر ، كان الإقبال شديدا على الزجاج المؤلف بالرصاص لدرجة أن صانعي هذا النوع من الفن كانوا يستخدمون نماذج هندسية مرتبة ترتيبا آليا في خلفية التكوين لتوفير الوقت • وقد بدأ في القرن الرابع عشر عمل الرسوم على الزجاج بدلا من تجهيز التفاصيل الدقيقة من الزجاج نفسه لسهولة تنفيذها • وقد كان التصوير على الزجاج في نهاية القرن الخامس عشر هو الاتجاه الحديث في الفن ، وتشتمل الرسوم الموجودة بمعظم نوافذ الكنائس الحديثة التي اتبع فيها الطريقة الأخيرة على تصميم كامل من الرسومات البارزة على الزجاج مستخدما ألوانا ذات قيمة عادية •



شكل ( ١٣٠ ) الصلب والصعود ( زجاج  
مؤلف بالرصاص ارتفاعه ٢٦ قدما ) كاتدرائية  
بروتيه فرنسا .

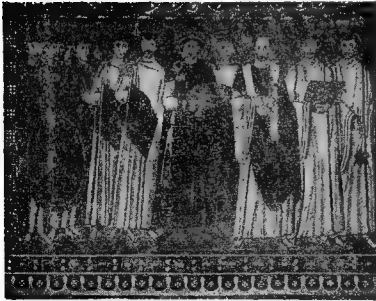
ويتسم الزجاج في القرون الوسطى القديمة بركة الملص ، وغنى الاحساس حيث يمر الضوء من خلاله بتأثير روحى يدخل الروعة على بعض مشاهديه ، كما يبعث على الإعجاب والدهشة كل من يراه .

ولكون الزجاج المؤلف بالرصاص في القرون الوسطى مرتباً في مستويات مختلفة فإنه يعطى مظهراً متلألئاً لا تجلبه على الزجاج الحديث . وتساعد عظمة الزخارف الموجودة فى الرسوم الحديثة بكنيسة المسيح بجامعة أكسفورد على اجتذاب أنظار الناس إليها إلا أن هذا الفن يختلف تماماً عن فنون القرون الوسطى .

وقد يتساهل الإنسان عما إذا كانت الطريقة التى اتبعت فى تنفيذ النوافذ الضخمة المصنوعة من الزجاج المؤلف لكنيسة شارتر ، والتى تعطينا التأثير الروحى ، تعتبر من الفنون التطبيقية . إذ أن الفرض من عمل هذه النوافذ فى الواقع أعظم من تلك الصور الدينية أو المصنوعة من الفريسك ، وإن مكانها كشىء مكمل للبناء الضخم (الكاتدرائية) يقلل من أهميتها .

### الفسيفساء والبلاط الخزفى

هناك مشكلة أيضاً لتعريف فن الفسيفساء وهو فن الزخرفة الجدارية وزخرفة الأرضيات والأسقف فى تصميمات متكررة من قطع الرخام أو الزجاج . وقد كان لاستخدامه أهمية كبيرة . وخصوصاً فى القرون الوسطى مثلما يوجد فى سان فيتال



شكل ( ١٢٦ ) الإمبراطور جاستينيان مع  
رئيس الأساقفة ماكسيميانوس والملائكة  
( فسيفساء ) كنيسة القديس فيتال ، رافينا ،  
إيطاليا .

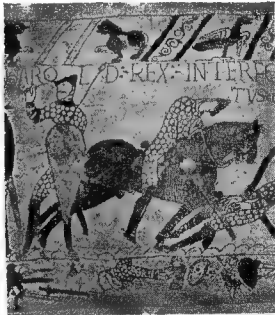
برافينا ( شكل ١٣١ ) وقد يفكر الانسان في فن الموزاييك على أنه فن يجمع بين الفنون « الصغيرة » والفنون « الكبيرة » .

وتعمل أشغال الموزاييك بطريقة وضع قطع متشابهة صغيرة منتظمة الشكل من الزجاج أو الرخام الملون داخل صندوق صغير مملوء بمجينة من الأسمنت . ثم تملأ المساحات المراد زخرفتها تدريجيا حتى يتم عمل المساحة كلها ، ثم يجف الأسمنت وتتماسك هذه القطع فيكتمل التصميم المطلوب . وتعتبر صناعة الموزاييك من الصناعات القديمة ، وقد كان يستخدمها الرومان والمسيحيون القدماء والبيزنطيون .

ويتشابه البلاط مع الموزاييك من حيث الاستعمال ، وهو عبارة عن قطع من الفخار الخزفي بأشكال هندسية منتظمة منها المربع والمستطيل والمعينات ويشبه التصميمات الزخرفية الملونة المنسقة ويستخدم عموما في تغطية الجدران والأرضيات وهناك طريقة أخرى كان يستخدمها البابليون القدماء واستخدمها اخيرا المسلمون وشعوب اسبانيا وأمريكا اللاتينية وفنانو إيطاليا . ولا يزال شائع الاستعمال بأوروبا والشرق الأوسط ونصف سكان الكرة الغربي . ويمكن التمييز بين أشغال البلاط الفنية مثلما يوجد في الهامبرا ( Alhambra ) بقرنطة باسبانيا ، وبين الأنواع التجارية التي تستخدم عادة في حمامات السباحة وغرف الاستحمام .



شكل ( ١٣٣ ) جان بيرود : لهيب متلعق  
( نسج ١٩٥٥ ) - بتصريح من الفنان .



شكل ( ١٣٢ ) تفريرز بايو ، منظر من  
ممركة هامبتونج . للكتبة العامة ، بايو ،  
فرنسا .

## المنسوجات

تعتبر صناعة المنسوجات وزخرفتها من الفنون التطبيقية التي لها أهمية كبرى . إذ ترتبط بشكل ما بحياة كل فرد : مثل صناعة السجاد ، وصناعة الستائر ، وأشغال البروديه ، وأقمشة التنجيد ، والملابس . وتمتاز صناعة النسيج بالحامات والألوان الضخمة المتعددة ، كما تشمل الإمكانيات التجارية والفنية التي لها تأثير قوى ( شكل ١٣٢ ) .

لقد بدأت صناعة السلال والمنسوجات كصناعة منزلية في عصر ما قبل التاريخ ، ولم تكن وتقتل في حاجة إلى رسومات تحضيرية . وكان لابد من تجهيز بعض الرسومات أحيانا إذا كان التصميم المطلوب تنفيذه معقدا ، تماما كما في الرسومات الشرقية . أما إذا كانت هناك وحدات زخرفية متكررة أصلا فإنه من السهولة على صانع المنسوجات أن يتذكر نوع التصميم . وقد أصبح التصميم تقليديا في بعض الحضارات ، فمثلا في جنوب المكسيك الآن يقوم الهنود ببيع الفيالان ذات التصميم واللون المميز الرفيع في سوق أو كساكا ( Oaxaca ) التي كانت مروضة في متاحف الفن الشعبي القديم . ومن الواضح أن هؤلاء النماجين لم يستخدموا الرسومات لتنفيذ هذه المنسوجات . ومن المنسوجات المقلدة التفاصيل التي لها تأثير قوى تلك السجاجيد الصغيرة المصنوعة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر منقولة عن التصميمات الأصلية أو من التصوير المعاصر . وكذلك تعتبر الرسوم شيئا أساسيا بالنسبة للأقمشة الطديفة ، سواء أكانت طباعتها تتم للأغراض التجارية أم تنسج للأغراض الخاصة . مثل القطة التي صممها يورز ( شكل ١٣٣ ) أو التطريز الذي صنع عن رسوم مائيس وليجر وبيكاسو .

وخامات النسيج ، أكثر ليونة وأكثر تعرضا للتلف من خامات الفنون الأخرى وتنسج هذه الحامات عادة في شكل ملابس رسمية أو أشياء يتكرر استعمالها دائما في مناسبات مختلفة عامة ، كما يمكن نسجها يدويا ( مثل التريكو ) ، أو يصفط كاللباد ، أو يصنع على شكل أربعة زخرفية . وفي صناعة النسيج ، كما في التصوير والنحت ، فالخامات الأساسية المستخدمة فيها ، وهي هنا الخيوط ، تحدد نوع الانتاج النهائي ، وتستخلص خامات النسيج من الحيوان والنباتات مثل الصوف والحرير والكتان والقطن ، ثم الحامات المركبة كميالوا مثل النايلون والريون .

وتتسم عملية النسيج على النول الخاص بذلك وهو عبارة عن إطار « برواز » عمودي تنضايك فيه خطوط أفقية تصرف بالحمة ، وخطوط عمودية تصرف بالسدة ، وتظنرا لوجوه مجموعة من الأسوان والحامات ومجموعة من الخيوط ذات السمك المختلف في حوزة العامل الذي يقوم بعملية النسيج ، ليجد أن تغيير وتركيب القماش النهائي لاحصر له . وتستخدم الآلة في أشغال التريكو اليدوية في جمل خيوط الغزل ، والقماش المضبوط تضرب اليافه بعضها مع بعض للحصول على أقمشة من « اللباد » مثل قماش المراكب المستعمل في جزر الباسيفيك . أما

صناعة الأشرطة أو المخمرات فيستخدم فيها نظام الشغل المفتوح للخيوط المتصلة  
لإنتاج نسيج دقيق ونقى .

ويمكن تنفيذ الزخارف على المنسوجات بطريقة التطريز ، كما يمكن عمل زخارف  
ملونة أيضا على القماش بطريقة الطباعة أو التصوير أو الصباغة . وبطريقة تنسيق  
الخيوط كذلك ( شكل ١٣٢ ) .

وتعتبر طباعة المنسوجات فرعاً له أهميته في تصميم النسيج ، وذلك لتاريخه  
القديم المجيد الذي يمتد إلى الوراء في الهند ومصر قديماً . وقد انتشرت في الدول  
القريبة في نهاية القرن السابع عشر عن الانجليز والفرنسيين والألمان وباتصالات أخرى  
مع الهند . وهناك ثلاث طرق رئيسية لتصميم الطباعة على الأقمشة أولاً : طريقة  
الغالب . ثانياً : طريقة الحفر المنخفض أو الغائر . وثالثاً : طريقة الاستنسل . وتستخدم  
الطريقة الأولى بوضع الألوان على كتل خشبية ، وهي تشبه طريقة الخشب  
المحفور ( أنظر الباب ٧ ) والطريقة الثانية تستخدم فيها أسطوانات محفورة من النحاس  
الأحمر في حالة ضغط دائري ، وفي هذه الطريقة يحتاج إلى استعمال أسطوانة مختلفة  
لكل لون . أما الطريقة الثالثة فهي الطباعة بالاستنسل وتشبه طريقة السيرجراف  
( أنظر الباب السابع ) .

ونظراً لعدد فوائد النسيج وشيوعه فإنه من النادر أن يصنع للفن وحده دون أن  
يهدف دائماً إلى وظيفة محددة - مثل السجاجيد والمفروشات الصغيرة وأقمشة التجهيز  
أو الملابس .



شكل ( ١٣٤ ) القديس جودج ( ميناء  
بيزنطي بالسك ، القرن الحادي عشر ) متحف  
المترولوجيات للفن ببنويورده .

## المنيا

أما فن صناعة المنيا فهو أيضاً من الصناعات القديمة . وقد بدأ تاريخه عند المصريين القدماء . ثم استمر خلال القرون الوسطى منها العصور البيزنطية ، والرومانسك والقوطية . وقد استخدمت أيضاً أبان عصر النهضة حتى أواخره \* وتشمل صناعة المنيا نوعين أساسيين هما النوع المعروف بطريقة السلك (cloisonné) ونوع المنيا المفتوحة (champlevé) .

وطريقة السلك ( شكل ١٣٤ ) عبارة عن وضع أسلاك معدنية مشطوفة رفيعة على سطح قطعة من المعدن ، وذلك لتشكيل نموذج الفراغات الرقيقة ثم تجهز المنيا بعد ذلك وتوضع في الأماكن المدة لذلك مع الضغط عليها حسب التصميم المطلوب ، ويصبح كل مكان جزءاً من النموذج ثم تفصل أماكن المنيا بهذه الأسلاك المشطوفة المعدنية مثل القطع الزجاجية التي تفصلها قضبان الرصاص في النافذة المصنوعة من الزجاج المعشق \* وتتم بعد ذلك عملية حرق وإذابة قطعة المنيا بعضها في بعض \*

أما طريقة المنيا المفتوحة ( وهى طريقة تفريغ المعدن ) فهي عبارة عن إزالة أجزاء من سطح المعدن السميكة لتكون انخفاضاً على السطح وتملأ هذه الانخفاضات بمعينة المنيا ، ثم ينم السطح وتحرق بعد ذلك . والفرق واضح تماماً بين التأثير الجمالى لكل من الطريقتين ؛ فطريقة السلك نتيجة رقيقة ذات ألوان طباشيرية

شكل ( ١٣٥ ) ( الصينى ) وعاء نيبه ( بروز : من أسرة شانج )  
مهد شيكاجو للفن ، شيكاجو بالينوى \*

شكل ( ١٣٦ ) كأس ارداغ ( كأس جهاى من الفضة محلى بالذهب الدلفنى  
ونصوى من الزجاج وحجر الكريستال ) متحف دبلن ، دبلن \*



وخطوطها كالجيوط . أما طريقة المينا المفرغة فتحتوى على درجات داكنة من الظل والنور وخطوطها الخارجية سمكية تتخلل المساحات الملونة المختلفة . كما يمكن استخدام الطريقتين كجزء من سطح المعدن ، أو كجزء من أشكال معدنية كبيرة الحجم كشكل الطائر أو فنجان ، أو انه أو نحو ذلك .

### أشغال المعادن

احتلت المشغولات المعدنية مكانة كبرى على مدى التاريخ ( وسوف نتحدث عن أشغال المعادن الحديثة فى الباب التاسع ) . وقد استخدمت مثل هذه المشغولات المختلفة فى جميع العصور ، منها البوابات الحديدية ، وفوانيس الاضاءة ، وحواجز المدافىء . كما استخدم أيضا الذهب والفضة والبرونز والنحاس الأحمر وبعض المعادن الأخرى .

فبعضها مطروق أو مقطوع « بالأجنة » أو استخدم فيها المبرد ، مثل الأواني الفضية الأمريكية القديمة . وبعضها على شكل كتلة مسبوكة مثل الأواني البرونزية الصينية ( شكل ١٣٥ ) . وتعتبر المجوهرات والمشغولات الكنائسية مثل الأسلحة والملابس المدرعة والعملات ذات أهمية خاصة مثل الأشكال المعدنية التى نقلت لفرض الاستعمال وللغرض الجمالى وهى تمكس دائما أعمالا من التاريخ .

فى الفئة الأولى ، نجد أن المشغولات الصغيرة نسبيا قد صنعت من معادن ثمينة



شكل ( ١٣٧ ) حلة حربية ( صلب ،  
المدرسة الإيطالية عام ١٤٨٠ ) متحف المتروبوليتان  
للنن نيويورك .



ونصفت ثمينة ( أما اليوم فتصنع من مصادن زخرفية غير ثمينة ) وتكسى أحيانا بقمشور من أحجار كريمة وتعلم بالطينا • ومن ضمن المشغولات المصنوعة من الذهب والفضة والبلاتين ونحوها ، الوعاء الذي يشبه الكاس ( chalices ) ( شكل ١٣٦ ) ثم النيجان والمقود والدبابيس والأقراط وأشياء أخرى تختلف في الطراز من العهد البدائي القديم الى الطراز الحديث جدا • وقد وجدت مجوهرات كثيرة في المقابر ، حيث كانت تدفن مع أصحابها ، وطبقا لما سجله المؤرخون المعاصرون فانها تحمل تراثا له قيمته من المعلومات الاجتماعية والجمالية •

أما الأسلحة والخلل الحربية والمعدات الأخرى ، وكذا الملابس المعدنية التي كان يرتديها الجنود في المعركة فهي مثل المشغولات الفنية الصفيرة لها غرض وظيفي مزدوج • إذ تستخدم في هذه الحالة في الزينة والحماية من يرتديها • وتوجد بعض الأمثلة في الدول الشرقية والغربية متدرجة في الزمن من المصور الوسطى وفي خلال فترة ما بعد عصر النهضة • وقد وجدت بعض الملابس « البديل » الحربية أثناء القرن السادس عشر بإيطاليا وفرنسا وألمانيا محلاة بزخارف غنية محفورة بشكل دقيق جدا • أما الأسلحة التي كانت تستخدم خصيصا في الاحتفالات للأغراض الخاصة فقد كانت تحتوي على أشغال من الصياغة الزخرفية بالإضافة الى الوحدات المحفورة • ومع ذلك فقد كان الشكل الحقيقي أو التصميم الخاص بالبديل الحربية أو الأسلحة له من الأهمية ما للزخارف الموجودة عليها وفي هذه الحالة يصبح أهمية توازن الناحية الاستعمالية والناحية الجمالية موضع الاعتبار •

وتعتبر ( العملة ) ضمن الأشكال المعدنية الفنية المعروفة ، وهي تكمّل في هصور معينة نوعا حيويا من أنواع النحت البارز ، فمثلا كانت العملة الاغريقية تحمل غالبا شكلا لا يقل أهمية عن الفنون الكيونانية الأخرى • ولما تحكي هذه العملات عن الحياة والعادات وعن الجمال الاغريقي في الواقع معان جميلة • ومن بين العملات القديمة ما يحمل صورة نصفية رائدة لبعض المشاهد ، مثل كليوباترا ، والاسكندر الأكبر • كما أن إعادة سك العملات التي احتفظت لنا بمظهر بعض أشغال النحت الممتازة والتي كانت شائعة في عصرها قد فقدت تماما ، ولم تترك لنا سوى الأفكار غير المكتملة لأشكال التماثيل الموجودة بأثينا داخل معبد البارثينون ( شكل ٦٢ ) حيث انها لم تكن امتدادا للعملات المتداولة لسكان أثينا التي كانت عليها صور نصفية لهذه التماثيل •



شكل (١٣٨) عملة من صفلية ( اليونان )  
أواخر القرن الخامس ق م • كلية المدينة •  
نيويورك •

وقد ترك لنا الزمن أعمالا من النحت الأصلية القليلة ( تأتي معظم معلوماتنا عن النحت الإغريقي من النسخ الرومانية ) وبقيت العملة مستودعا عاما للطراز .

وبينما كان الفنانون المشهورون يقومون بتصميم العملة في المناسبات نجد أن « الميداليات » كانت تتميز غالبا بأشكال لها دلالتها من النحت البارز . حيث استخدمت أحسن المواهب الموجودة في عصور معينة . وقد كانت « الميداليات » التي وجدت في القرن الخامس عشر بإيطاليا من أعمال بيزانيللو (Pisanello) ضمن المشغولات التي لها أهمية فائقة لذلك العصر . وقد استخدمت الميداليات لتخليد المناسبات الهامة وللاحتفال بالشخصيات البارزة التي مازالت قائمة حتى الآن .

### الأثاث

يتضمن تصميم الأثاث في الطرز القديمة تحديد الشكل أو مجموعة من الأشكال، كما في طراز التشيبندال (Chippendale) والدانكان فساييف (Duncan Phyfe) والطرز الأخرى ، وكذا زخرفة هذه الأشكال بنوع خاص من الزخارف ( انظر شكل ١٣٩ ) وقد حفر الطراز الأخير على الخشب مباشرة مصورا نوعا من المغر البارز الجميل أو النحت على الخشب . وهذه حقيقة خاصة عن الأثاث الخاص بالعصر الباروك في القرن السابع عشر . ويتلام الأثاث الخاص بالمصور الأخرى مع أوضاعها الجمالية للعصر الذي نفثت فيه . مثال ذلك الأثاث الذي ينتمي لطراز الروكوكو الخاص



شكل ( ١٣٩ ) دولاب صغير من فيلادلفيا  
صنع في عام ١٧٧٠ بمصنف الثروبوليتان  
للبن بنويروك .

بمعهد لويس الخامس عشر الذى يرادف فن الحصورين يوشيه وفراجونارد ذات الاوان الزاهية ( انظر شكل ١٢٤ ١ ) واتت القرن التاسع عشر الذى يتميز بالطابع الكلاسيكى الجديد وغيرها •

ونظرا لأن الخشب والقماش من الخامات التى تستهلك فاننا لم نستطع الحصول على كثير من الآثار المتبقى من القرون الوسطى والمعهد الكلاسيكى كما كنا نود (بقى بعض آثار المصريين القدماء من المقابر الحالية من الرطوبة ) ،ولسنا متاكدين من طبيعتها بعد مرور ذلك الزمن • وخلافا لذلك فاننا نفترض بالتخمين أن الآثار المستعملة فى المعهد الكلاسيكى والقرون الوسطى والمعهد القديم بالقرب من الشرق مشابهة للفنون الأخرى التى قامت معها فى نفس الوقت • وبناء على ذلك ، ولأنه ليست لدينا الأدلة الكافية ، فاننا غالبا ما نحكم على طبيعة الآثار من صورها للرسم فى أعمال الفن ؟ فمثلا التصوير على الأواني الإغريقية والنحت البارز الأسورى أو المشقولات الأخرى وعليها رسوم أناس جالسين أو مضطجعين ، أو بمعنى أصح يستخدمون قطعا من الآثار •

### فن الكتاب

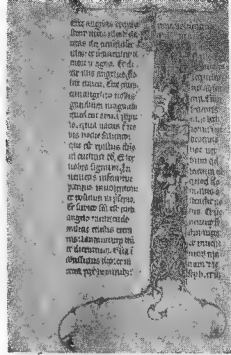
صناعة الكتاب كفن تشكيلي تتضمن تصميم المحتويات أو الغلاف الخارجى وكذلك طباعة الكتابة والرسوم الموجودة على الصفحات • وصناعة الكتاب كما نعرفها اليوم ( بعكس الشريط المكتوب طويلا أو حلزونيا ) تبدأ من القرن الثانى ، وفى حالتها الرائعة المصورة ترجع الى القرن الرابع •

وقد استخدمت المخطوطات الحلزونية الزخرفية فى معظم أعمال اليهود القديسة ، وقد وجدت بعض المخطوطات للقرون الوسطى مضطحة بنماذج وأشكال زخرفية ومغطىها فن دينى محض • فضلا عن ذلك فهى تعتبر من نفس نوع التصوير الموجود فى عصر النهضة القديم ( شكل ١٤٠ ) •

وبنهاية القرن الخامس عشر كما رأينا ( الباب السابع ) نرى أن ابتكار قوالب الطباعة المتحركة قد جعلت الرسوم المحفورة على كتلة الخشب تحمل محل الرسوم ذات الألوان البراقة ، وتطورت الطباعة حيث تأثرت نسبيا بنظم الكتابة اليدوية الشبابة أو المـ (calligraphy) والخط اليدوى المارس فى منطقة نهر الراين بسن الرعاة • الريشة • العريضة (quill) قد أنتج غالبا له طابع قوطى انعكس على قالب الطباعة المعدنى فى معظم البلاد الألمانية • وقد اتبع رجال الطباعة الإيطاليون الحروف المحددة بخطوط بحثة مشتقة بواسطة المؤمنين بالآفكار الإنسانية القديمة فى أوائل عصر النهضة عن المخطوطات الرومانية • ويستخدم هذا النوع الرومانى الآن فى شتى أنحاء العالم •

ويحتفظ اليوم ببعض أغلفة الكتب الفنية المشكلة بالآلة من أجل طبعات محدودة كنوع من الترف • وقد كانت لأغلفة الكتاب فى وقت ما أهمية بصفة عامة ، وخصوصا لرفع قيمة الكتب الدينية • وكانت توضع المخطوطات فى بداية القرون الوسطى بين

شكل ( ١٤٠ ) كتاب ادمية فرنسي  
( مطبعة تشير الي ميلاد ولقدس الرعاة بالقرن  
الثالث عشر ) • المتحف البريطاني ، لندن •



أغطية من العاج أو الذهب ، كما كانت تحل أحياناً بزخارف دقيقة من اشغال الصبغة لتحديد نموة نوع الطباعة • ومشكلة الكتاب الذي يصمم بمثابة في عصرنا هذا له صلة بالفن الصناعي ، وسيتم الحديث عنه في الباب التالي •

وبالحديث عن الصناعات الصغيرة تروعن الحقيقة التي تتضح قرناً بعد قرن ، وهي أن الصناع المهرة قد وهبوا أنفسهم لعملية خلق وتكامل الأشكال ( وما تصحبها من زخارف ) قد صممت للاستعمال والمنفعة والأغراض العامة ، وهي تختلف عن الأغراض الرمزية المسماة بالفنون الكبيرة • ولهنه الأشباه أهمية في حياتنا اليومية بالنسبة لغايتها ومع هذا فقد ساعدت على بناء حياة خاصة أفضل ، حياة تكشفنا لنا في أشكالها الحقيقة ذات العظمة والروعة ، أو بمعنى آخر في أشكال صيغت بمهارة طرز متجسدة •

## الفن الصناعي

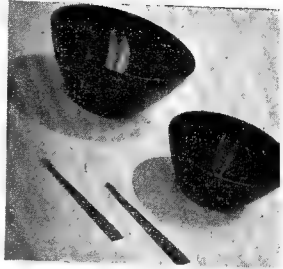
حقا ان كل شيء يستخدم في حياتنا اليومية له صلة بالفن الصناعي حتى الأشياء التي يطلق عليها الفن التطبيقي والتي مسبق الحديث عنها في الباب الثامن ( كالخزف كما في شكل ١٤١ ، والأواني الزجاجية ، والمنسوجات ، والأثاث ، والملح ، وغيرها ) وهي تستجيب الآن للاحتياجات الأساسية للفن الصناعي بصفة عامة ، أي انها قد صممت للانتاج والتوزيع على نطاق واسع . هذا هو طابع حياتنا الديمقراطية علما نحاول أن نعمل على توسيع رقعة السوق بقدر المستطاع لالتمتد فقط الى شعبنا ، بل ايضا الى شعوب الدول الأخرى .

ويتضمن الفن الصناعي الآن : تصميم السلع الاستهلاكية ، وتشكيل المجلات المستخدمة في الأغراض التجارية والأجهزة الرئيسية التي يحتاج اليها مصنع الانتاج وفن كتجارة الذي يساعد في بيع هذه المنتجات ، ومنها فن الاعلان والتعبئة ، وكذا الانشادات الصناعية ( المصانع ) . وتمثل هذه الأشياء كلها النتائج المرئية الواضحة لممارستنا الآلية كصناعة الخزف عند القدماء والاعريق وصناعة الخلي عند المصريين القدماء والهندسة عند الرومان ، حيث كانت دليلا ثابتا على هذه الحضارات .

وقد أثار تقديم للنتجات بنظام الانتاج الكلي في عصرنا هذا أسئلة معينة . وأحد هذه الأسئلة هو ما اذا كان من المستطاع الاقتناع بوجود للنتجات الآلية للحصول على صفات القيم الجمالية ، أو المصنوع على أنواع من الفن في عصر ما زالت الفنون القديمة تسيطر فيه على الفعل الفني ، أو على الأقل في الوقت الذي مازالت الفكرة القديمة والأسطح المزخرفة ( كما في التصوير والطباعة والملح ) تتحكم فيه ؟ ولو فرض من ناحية أخرى أن الفنان للتأثر بالاحساس القديم قد حل محل الرجل الذي ابتكر الفن الآلي ، فهل سيصبح انسانا ليس له دور في مجتمعا ، وجد ليمجد الرغبات التافهة — أو ليكون منافقا . أو يكون محبا للفن القسبي ؟ وقد ذهب بعض النقاد بميلنا قتال هيربرت ريد : أن الفنان المعاصر قد أصبح بكل بساطة مرفعا للمجتمع ( a society entertainer ) .

ومن المشكلات الأخرى التي تتعلق بسرعة وجود الفن الآلي يكمن في اعتقاد بعض الجبراء أن الشيء الذي يؤدي وظيفته بنجاح هو ذلك الشيء الذي يحقق فكرة « لياقته الوظيفية » ( fitness of purpose ) وهو بالتالي جميل . والفن الصناعي كما ستره ، يجب أو يؤدي غرضا يزيد عن كونه ناقما ليحصل صفات فنية . إذ حتى لو حقيقت قطعة الانتاج وظيفتها فانها قد لا تكون جميلة . والحقيقة قد تكون هذه القطعة

شكل (١٤١) أواني صلاطة من البلاستيك  
الأسود • ( صور فوتوغرافية مصرح بها من  
مجلة التصميم الصناعي ) •



النافعة قبيحة ، أو خالية من الجمال ؛ فمثلا قد يكون الجراج الموجود بأحدى الضواحي له نتيجة عملية ، كما تحقق الحقيقة الخاصة بنادى الجولف وظيفتها الاستعمالية ، إلا أن تصميم هذه الأشياء عادة يعتبر شيئا عاديا (commonplace designs) ، ولذلك فإنه يتحتم تطبيق عناصر التصميم الجيد على الأنواع المختلفة من الفن الصناعي •

### أنواع الفن الصناعي

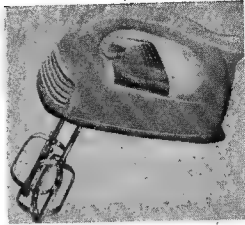
تشتمل البضائع الاستهلاكية على الأجهزة المنزلية ، وأجهزة الاتصالات ووسائل الإضاءة واللعب والأدوات الصحية ، والحقيقة أن كل ما يتم تصنيجه من المصنوعات للاستعمال المنزلى مثل أدوات الحلاقة ، والراديو ، والحلاط ، وأفران البوتاجاز أو الكهربائية ، ومصابيح « لمبات » الإضاءة ، وأواني الغسيل وغيرها ( انظر شكل ١٤٢ ) وكذا الأجهزة المتداولة تجاريا وما تشمله من معدات لها صلة بشركات الأعمال مثل : التلاجات الضخمة الخاصة بالتخزين ، وأجهزة الموازين والمقاييس ، والمضخات ، وأجهزة التجميد ، وأجهزة المكاتب ( انظر شكل ١٤٣ ) وتشتمل تقريبا على أى نوع من الأجهزة لم يستعمله المستهلك نفسه ، إلا أنها تؤدي وظيفة ما • أما الأجهزة الرئيسية فهي تمثل للمعدات الصناعية الثقيلة كمدد الآلات التي تستخدم فى صناعة المكائن الأخرى مثل آلات الرفع الصغيرة والآلات الزراعية والمولدات الكهربائية وآلات الرفع الضخمة والأفران المستخدمة فى المصانع ، وبصفة عامة ، معظم الآلات والأجهزة المستخدمة فى الصناعات الثقيلة •

أما النوع الآخر وله مجال واسع ، فهو الفن التجارى ، وله صلة بشكلاات الدعاية



شكل ( ١٤٣ ) آلة كاتبة حديثة «أوليفس»

• نموذج « بندل ٢٢ » •



شكل ( ١٤٢ ) خلاط صغير صنع جنرال

الكهربيك ( صورة فوتوغرافية مصرح بها من

مجلة التصميم الصناعي ) •

وسائل تنفيذها لما يقوم ببيعه التجار أو الوكلاء الموزعون • وتشمل تصميم الاعلانات الفنية ، اللانثات ، والاعلانات الكبيرة ، وأنواعاً مختلفة من الأقمشة ، والحافلات المطبوعة ، وكذا النشاط الفني الجديد المروف بفن تصميم علب التتبئة • ويمتبر هنا الفن الأخير اختصاصاً يتطور بشكل رائع ، والفرض منه تقديم علب جميلة جذابة لنوع معين من المنتجات التي توضع بداخله • وقد تكون هذه العلب مبسطة مثل علب السجائر ، وعلبة الورق الخفيف المستعمل في التنظيف (Kleenex) أو المستعمل في المائدة « السفرة » • وقد تكون شيئاً كاصبح أحمر الشفاه أى جزءاً لا يتجزأ من نوع البضاعة كلها ربما يساعد على استمرار البضاعة مدة طويلة •

**العامة المستخدمة في الأغراض الصناعية** وتشمل المباني المخصصة للأعمال الصناعية مثل المصانع والطواحين والمسابك • ويصحب هذه المنشآت مشكلات تصميم معينة تنتج عن استعمالها للصناعات الثقيلة أو الخفيفة وما تحويه من الأجهزة الكهربائية أو الأجهزة المستخدمة في السباكة واطار الحريق والصدعات والتراحم وغيرها • كما تشمل المنشآت الصناعية أيضاً المباني التي أنشئت لأنواع وسائل المواصلات المتعددة ، مثل محطات السكك الحديدية والجسور « الكبارى » ومراكز « بلوكات » الاشارة ، والفنارات ، والمطارات ، وقناطر « أهوسة » القناة وغيرها • وتتضمن أحياناً أنواعاً منفصلة مثل المنشآت الآلية التى تشمل الأماكن اللازمة الضخمة فى الصناعات الثقيلة ، أو الأعمال الزراعية الضخمة ، أو ألباني الخاصة « بالطوربينات » ، والتي تستخدم فى توليد القوى كما فى خزانات ال T.V.A

وهوفر وخزانات الغاز ، وإبراج التبريد ، ومحطات التهوية ، والسيور المتحركة ، التي تحمل الحلال إلى أعلى البناء ، وكذا مخازن الحلال (grain elevators and silos) . ولو أننا قد نعتبر بعض هذه المنشآت ضمن المنتجات الرئيسية لما لها من أغراض وظيفية مميزة ، أو ما تقدمه من مشكلات التصميم الخاص بها ( شكل ٧٢ ) .

### أوجه الضغط في نطاق الفن الصناعي

كانت بعض أنواع المنتجات المتصدة التي سبق ذكرها موجودة قبل الثورة الصناعية التي قامت في نهاية القرن الثامن عشر ، وكان أكثرها غير موجود على الإطلاق . ومن هذه المنتجات السيارات والتليفونات والآلات الكاتبة حيث وجدت كضرورة من ضروريات الحياة الحديثة .

وعلاوة على ذلك - بصرف النظر عن نوع الإنتاج الذي كان موجودا قبل الثورة الصناعية - فقد كانت تصنع وتباع وفق أسس مختلفة . وقد تطلبت طبيعة الحياة الديمقراطية الصناعية نظاما جديدا للتصنيع والتوزيع . وكانت الأجهزة المستخدمة في حياتنا اليومية متوافرة لعدد كبير جدا من الناس ، وكان سوء الحظ يمثل في الممارسة الفاشلة لزيادة عدد المبيعات سنة بعد سنة ، مما ساعد على الاتجاه نحو توفير سلع تم تخطيطها ولم تستغل من قبل . ولهذا صنعت الأشياء لكي تستهلك في مدة قصيرة أو يلغى تصميمها نتيجة لعمل نموذج أكثر حداثة في كل فصل من فصول السنة ، ولهذا الأسباب تم التخطيط لإنتاج سلع أكثر لجرد الضرورة المتزايدة .

ويعتبر الضغط على زيادة المبيعات أكثر مآلا كانت عليه في العصور الأخرى من تاريخ العالم . ولحفظ توازن اقتصادياتنا كآن لابد لأصحاب المصانع من عمل التخطيط للمنتجات الجديدة لمدة معينة . ومن الأفضل أن يتخلى المستهلك عن سيارته المستعملة ، وكذلك الفسالة ، أو جهاز التليفزيون ، للحصول على نماذج حديثة . وبذلك تسير عجلة العمل وتبقى نسبة المبيعات في توازن مع حركة الإنتاج . يضاف إلى ذلك ، العمل على زيادة القوة الشرائية ؛ فالجمهور يتأثر عادة بجاذبية تصميم العملية الجميلة المخلصة بحيث تجعل النماذج الحديثة مثل المكوى الكهربائية ، والميزان الخاص بالحمامات ، وجهاز الراديو ، أكثر جاذبية عن النماذج السابقة . وكجزء من هذا الضغط المستمر على العمل لشراء أحدث النماذج تجد أن هناك آراء تقول بأن عدم تنفيذ ذلك لا يساعد على مساهمة المنتجات التي تنتجها الدول المجاورة .

فيجب علينا في نفس الوقت أن ندرك أن التصميم الجديد دائما ما نجده في تطویر الإنتاج .

### تاريخ الحرف اليدوية القديمة

إن الفكرة بأن يكون الشيء جميلا وناقما ليست في الواقع حديثة . فقد شاهدنا في العصور القديمة في أعمال الإغريق من الأواني ما هو جميل نافع ، كأوان لحفظ الزيتون والخمر والعطر والمواد الأخرى . هذه الأواني التي اشتمل تصميمها على



الفرض الوظيفي الذي صنعت من أجله . وكذلك على جمال خطوطها . والزخارف الموجودة على سطحها . وقد نتجت عن الانتاج الكسالى حد ما عندما نلج بعليات الشحن الشحنة للأواني الخزفية . سواء أكانت فارغة أم معبأة بالحجر . مع أنها صناعة يدوية . وكذلك كانت صناعات القرون الوسطى على مستوى عال نتيجة للتطور الذي سبقها لفترة طويلة من الزمن ونتيجة للصناعة المنتظمة التاريخية التي كانت السبب في انتاج مثل هذه القطع الممتازة . مثل أشغال الفضة التي قام بصناعتها الايرلنديون . وأشغال المينا في المهود الرومانسكية والقوطية . وفي عصر النهضة كانت أشغال الحلي . وأشغال الحديد والخزف . تذكرنا بالصناعات القليلة التي كانت قائمة وما زالت تحتفظ بمشغولات على درجة عالية من التصميم .

وهناك اختلافات أساسية بين الصانع الذي كان موجودا فيما قبل عصر الآلة . وبين المصمم الصناعي الحديث . حيث كان يشتغل الأول بخامة واحدة . أو بعدد محدود من الخامات كالفضة والنحاس والبلاستيك . أو بأنواع قليلة من الطين والخشب والحديد . أما المصمم الصناعي فإنه يشتغل في نطاق غير محدود من الخامات . ويصل هذا الاختلاف إلى أعظم من هذا ؛ وذلك لأن الصانع يشتغل بيديه متفهما بإحساسه الداخلي طبيعة الخامة التي كان يستخدمها - الخامة التي تحمل معها تأثير شخصيته الفنية عندما ينتهي من تشغيلها . مثل الأواني الفضية في أعمال بول ريفر والأثاث الذي قام بعمله داتكان فايف والحلي من أعمال شيليني التي تمثل الفخمة والطابع الشخصي للصناعات الفنية الصغيرة المتعددة التي نقلت بهذه الطريقة .

ومن المصممين الصناعيين في عصرنا هذا الذين تأثروا بمدرسة الباوهاوس (Bauhaus) بالمانيا ( ١٩١٩ - ١٩٣٣ ) ومن تأثر بهم من الأمريكيين يشبهون أيضا بأنه ينبغي للمصمم أن يعرف الخامات التي يستخدمها أولا . وغالبا ما يتأثر المصمم الصناعي الحديث بطبيعة عمله . ويصبح بالنسبة للعمل الكلي متعهد أعمال عامة . ويشمل استديو المصمم الناجح اليوم عددا كثيرا من فدى المواهب المتعددة من الماهرة اليدوية وفدى المعلومات عن الخامات وإمكاناتها وكذا تشكيلها - حيث تجتمع كل المهارات في الشخص الذي يكون صانعا ماهرا . والذي قد يكون مصورا أو مثالا مشهورا .

وقد كان من الواضح أن لابد من وجود فن في عصر النهضة لا يؤدي منفعة ما اغراضه إلى الغالب دينية . وكان قد سيطر قديما على جميع أنواع الفنون الأخرى . وقد امتزج في ذلك العصر الشعور اللاذيني بالاتجاه الطبيعي والنظرة الدنيوية إلى الحياة . والازدياد المستمر في قوة الطبقة المتوسطة . كل هذا لتنتج فنا للتظاهر والعظمة أصبحت فيه فنون التحت والتصوير رموزا لثراء ولي الأمر ولزخرفة بيته . وكانت هناك مقارنة بين الفن الذي يزين حجرات البيت (chamber art) من هذا النوع وبين الموسيقى التي كانت تمزق داخله والتي كانت موجودة بعيدة عن وظائفها الدينية الأصلية كتجربة ذهنية صافية . وفي نفس الوقت أصبح الفن يزداد - بالنسبة للاحتياجات البشرية حيث ضعفت وظيفته الدينية مع التجديد الذي تجاوب مع ما يثير به الإنسان ومع الحياة اليومية .

وبينما كان في استطاعة بعض الفنانين في الماضي أن لم يكن معظمهم - القيام بمعظم أعمال التصميم كما في عبارة جيوتو (Giotto) وأعمال النحت والعمارة والآلات التي قام بعملها ليوناردو وغيره ، نجد أن عصر النهضة كان بداية التخصص حيث تحول الفنانون تدريجياً إلى الفن الجميل للتمتع الذاتية ، واشتغل أصحاب الحرف على الاحتياجات العملية في التصميم كالمباني والصناعات اليدوية وغيرها ومنذ ذلك الحين ، أصبح التمييز بين مانسميه الآن بالفنون الجميلة والصناعات اليدوية واضحاً ، ذلك التمييز الذي كان موضع التساؤل دائماً - وما يزال - بالنسبة إلى المظلة والسعر والنفاهة أو الضلالة ، وعدا ذلك ، فإنه رغم أن كان الصانع الماهر فيما بعد عصر النهضة قد توارى اجتماعياً نتيجة بزوغ نجم محترفي الفنون الجميلة ، ابتكرت أعمال هامة استمرت على الألف حتى عهد الثورة الصناعية في نهاية القرن الثامن عشر . فالساجيد المصنوعة في القرن السابع عشر بفرنسا ، والأثاث القيم من القرن الثامن عشر بإنجلترا ، وأشغال المصانن الدقيقة ، من أعمال يول ريفر في البلاد المستعمرة ، وأمثلة أخرى كثيرة تشهد بازدهار مانسميه الآن بالفنون الحرفية .

وحتى قبل أن تصبح الصناعة آلية في عهد الثورة الصناعية كان هناك انزعاف خطير نتج عن صلة المودة الحقيقية بين الصانع والعمل الذي لمسه بيده منذ البداية حتى نهاية اتماحه . وفي الوقت الذي تطور فيه التصنيع ظهر المصمم البارح الذي يلم بالما كبرياً بفواح متعددة لوسائل التصنيع وللماه أيضاً بما يقوم بعمله مختلف الصانع . وفي « ورشة » توماس تشيبيندال مصمم الأثاث المشهور في القرن الثامن عشر نجد أن رجالاً مميّنين قد يقومون بصناعة جزء خاص من كرسى طول حياتهم .

## ظهور الآلة

إن وجود الأوضاع الجديدة في نهاية القرن الثامن عشر وبداية الثورة الصناعية جعل من الممكن تصنيع المنتجات بالنظام حيث كانت تصنع يدوياً أو تصنع مثل الكرسى الذي قام بعمله تشيبيندال أو أشغال الحرف من أعمال ودجود في ذلك العصر بطريقة التكرار المحدود . وفي أوائل القرن التاسع عشر انتهت صفة الحرف اليدوية وصلتها بالصناعة ، كما انتهى مستواها العالي من الجودة نهائياً قبل وسائل استخدام الآلات . وقد انتشرت هذه الوسائل بسرعة فائقة ، حتى أنه لم يعد هناك وقت للاعتبار الجمال ، وازداد اقبال الناس تدريجياً على المنتجات السهلة المريحة التي كانت تنتج آلياً .

ومع أن الآلة قلعت من أيا لتقدم الوسائل الصناعية إلى كثير من عامة الناس أكثر مما كان متوقفاً ، فقد وجد الصانع الماهر أن في وجود الآلة نوعين من الخطأ : أحدهما زيادة التسلطن من آلاف الناس ، والآخر فقدان المستوى الجمالى . ومن هذه الوجهة كان الاتجاه نحو التصنيع السريع جداً سبباً في ضعف قيمة الصنف وتجاهلها تماماً للعامل الزخرفى .

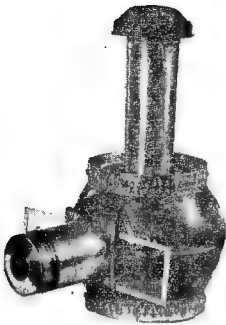
وبعد فترة من الزمن قام رجال الصناعة ببريطانيا بمحاولات حامية لإعادة التقم

الفني — وذلك لزيادة الإقبال على منتجاتهم زيادة ملحوسة ( زيادة نسبة المبيعات ) . وفي عام ١٨٣٢ أنشئ المتحف الأهم بلندن (National Gallery) بمنتهى السرعة بقصد إيجاد أعمال الماضي الفنية أمام رجال الصناعة وكل من يشتغل بهم . ومنذ ذلك الحين اجتلب فن التصوير والنحت معظم المواهب المتنازة في الفن . ولم يعد هناك مجال للصانع أو المصمم القديم . وكانت المحاولات التي بذلت لتحويل بعض مقاييس الفن إلى التصنيع بطيئة جداً .

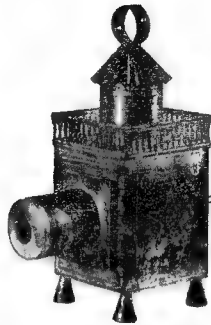
وقد استمر الفن والصناعة كل في طريقه حيث كانت هناك محاولات ضرورية أخرى لاضافة العامل الجمالي إلى المنتجات المصنوعة آلياً . لماذا كان ينبغي على رجال الصناعة أن يهتموا ذلك الاهتمام ؟ لقد كان السبب الجوهري هو أن عنصر المنافسة أصبح عاملاً ليس له اعتبار بالنسبة للنواحي الاقتصادية في أواسط القرن التاسع عشر . وكان الشهور السائد بالحاجة إلى شيء أبعد من هذا مجرد التقدم الفني ليزيد من التقوى القرائية للمنتجات واحداً بعد الآخر . وقد شهد منتصف القرن التاسع عشر إنشاء عدد من المدارس الفنية والمتاحف والمعارض لتساعد الصناعة أو تزويد رجال الصناعة بأفكار ناضجة أخذت من الماضي للاستعانة بها في منتجاتهم . أن هذا التحسن الصادر من اللامع التي لا حصر لها للطرز الزخرفية التاريخية دائماً ما نجدها ضمن الأشياء الجميلة السابقة لأوانها . ومثال ذلك أننا نجد أن المصنع الذي يقوم بصناعة آلات صناعة الكمرات الحديدية حوالي عام ١٨٣٠ قد أقيم على قاعدة تقليدية وكلاسيكية (classical) له أعمدة على الطراز الدوري بتصميم مبسط لتساعد على إحاطة وتجميل الكمة ، ويتساوى في هذا النوع ذلك الجهاز الخاص بالمعرض (الفانوس السحري) الكلاسيكي (stereopticon projector) لهذا الصر (شكل ١٤٤) .

ومنذ نمي المذهب الرومانسي والصناعي معاً ( المذهب الأول يشير إلى التباهد من الثاني ) ، وبالنسبة للمعلومات التي كانت موجودة في القرون الوسطى ، فقد تأثر تصميم العمارة وتصميم الآلات في القرن التاسع عشر نتيجة لتسرب المذهب الرومانتيكي . ويضرب جسر «كوبري» لندن من الأمثلة غير المتناسبة ، فقد انضجت أشغال الحديد للاستخدمة في الأغراض البحرية مع العمارة الاسكتلندية في القرون الوسطى في عمل القواعد المحمل عليها الجسر «الكوبري» . وكان أحد المدافعين عن وجهة النظر المعمارية النظام — وهو جون راسكين — حيث قال في مناسبات عديدة : أنه ينبغي للفنان المعاصر أن يعود إلى الطراز القوطي للقرن الثالث عشر للاقتباس والتمصق الخيال . وبصرف النظر عن هذه الأوضاح فقد تم إنشاء نفق السكك الحديدية على الطراز القوطي ومطعة تيودور (Tudor) للسكك الحديدية وبعض المنشآت العملية الأخرى التي استلهمت فيها زخارف القرون الوسطى ، وتم أيضاً إنشاء الأبراج الصغيرة وأصوار القلاع الخاصة بالندق .

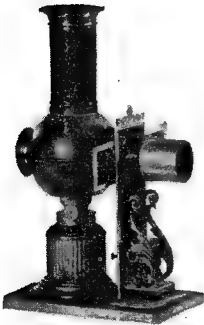
وبمرور الزمن نالت بعض الآراء الأخرى استحساناً في بداية الثورة الصناعية في الوقت الذي كان يطبق فيه الفن تطبيقاً سطحيًا على المنتجات الصناعية . وفي نهاية القرن التاسع عشر أعلن وليام موريس أن الفن والصناعة لا يتقابلان مهما يكن ، وإن الآلة كانت العدو للحدود للحضارة . أن ما افترضه موريس كان مجتهداً جديداً



(ب)



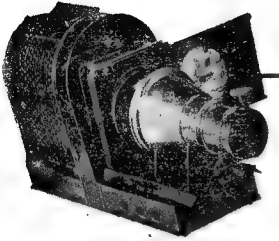
(٢)



(د)



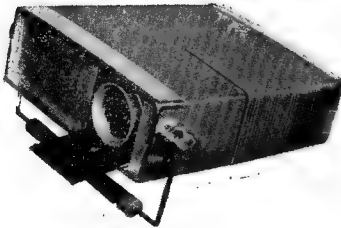
(ج)



( د )



( هـ )



( ز )

شكل ( ١٤٤ ) تطور الفانوس السحري

( أ ) نموذج عام ١٧٧٦

( ب ) مصباح الكيروسين ١٨٢٦

( جـ ) مصباح الكيروسين ١٨٦٦

( د ) جهاز عرض بالكيروسين ١٨٧٦

( هـ ) فانوس يدوي بزيوت الخوت ١٨٨٦

( ز ) فانوس بالزيت ١٨٩٦

( حـ ) جهاز عرض كهربائي ١٩٥٦

( صورة فوتوغرافية مصرح بها من شركة

منتجات سيلفانيا الكهربائية )

يعيش فيه العامل حياة مستقرة كريمة من المسكن والملبس والمأكل . ويستكون له الحرية في صنع أشياء جميلة نافعة بيديه كالتى صنعها فى الماضى .

واعتقاد موريس فى « عزلة الصانع » الذى يعمل بنفسه لإعادة السيطرة على المنتج الجمالية للمضى المجهول كانت له علاقة وثيقة بمسح قبول الثورة الصناعية . وثبما لقيادة راسكين وقيادة الزمن نفسه ليقهر نفسه فى خيال العصر القوطى ، أخذ موريس الجانب اللاجودى ، والوضع الرومانتيكى الذى تكامل فى عهد القرون الوسطى ، وتجاهل الأخطاء الخطيرة وعدم الثقة والاحساس بالانقباض ؛ فقد كان موريس قادرا على التفكير فى هذه القرون كما استعرضها السير والتر سكوت وبعض متقضى تاريخ العهد القوطى ، ذلك التاريخ العجيب اللجيد ، الذى يعيش فيه رجاله فى صدقة يتصلون بالرجولة المثالية .

وقد حاول موريس - فضلا عن ذلك - أنقاذ صناعات القرون الوسطى ، وماكان يحس به هو الروح الأخوية التى آتست بها التجارب الأصلية والتى يستطيع بها أى انسان أن يستمتع بمنافع الأعمال التى يقوم بخلقها الصانع الماهر . ولسوء الحظ كان جمهور الأعمال الجميلة الممتازة التى قام بها موريس فى مصنعه ( مثل أشغال الحفر على الخشب ، والزجاج المشق ، وورق الحائط ، والأقمشة ، والأثاث ) مقصورا على الأثرياء فقط . أما عامة الجمهور فكانوا لا يزالون معتمدين على للمنتجات الآلية التى استفادت فى الواقع إلى حد ما من التصميمات التى قام بها مساعدو موريس (Morris group) وللأسف فقد أخفقت محاولات الآخرين فى تنفيذ هذه التصميمات بالوسائل الآلية السطحية .

ومادام الصانع عاجزا عن أن يجد مكانه فى الصناعة الحديثة ، فمن الطبيعى أن يجد نفسه متجها إلى مجموعة الفنون والصناعات اليدوية المتعددة التى اتخذت أوضاعها من وجهات نظر موريس القديمة . حتى لو كان موريس غير قادر على خلق تأثير دائم فى الصناعة بالنسبة لحل مشكلاتها غير المحسوسة ، وعلى الرغم من وجودها فى الواقع فقد نجح فى إعادة فكرة الفنان الماهر للمستقل .

### الفن الجديد

فى أثناء الفترة من عام ١٨٩٠ إلى ١٩١٠ ، أوجلت حركة الفن الجديد نوعا من الزخرفة كانت مناسبة متكاملة نابعة من وحدات طبيعية ، وكانت تطبق بنجاح فى الاعلانات ، وفى تصميم الكتب والماراة والأثاث ، وفى الميادين الأخرى . وتصور مبانى لويس سوليفان (Louis Sullivan) بالولايات المتحدة تأثيرها فى الزخرفة للمعمارية . وكذلك الخطوط المناسبة فى بعض الاعلانات التى قام برسمها تولوز لوتريك تمثّل تأثيرها فى هذا المجال ( شكل ١٤٥ ) . وقد استخدمها هنرى فان دى فيلد (Henry van de Velde) فى الأثاث وفى التصميم بصفة عامة .



شكل ( ١٤٥ ) هنرى دى تولوز لوتريك :  
فرقة المادموازيل ايجلانتين ( اعلان مطبوع  
بالتيوجراف اللون ) من مجموعة المذهب ،  
نيويورك .

ومهما تكن أهمية نوع الفن الجديد من وجهة النظر الزخرفية ، ومهما يكن تأثيرها في المجالات التي ذكرت ، فإن تطبيقها سيكون دائما نوعا من المبالغة الى حد ما بالنسبة لدعاة الفن التقليدي من جهة ، وللباحثين عن الناحية الوظيفية في الفن من جهة أخرى . وقد حاول الفن الجديد أساسا خلق طراز زخرفي جديد ومستقل للأغراض العلمية في الحياة الحديثة . وما كان يستلقت النظر بوضوح هو أنه في الوقت الذي كان للطراز الجديد من السحر والإثارة التي لا تفكر ، معبرا في عدة حالات عن الإثارة الروحية الكامنة في أواخر القرن الجديد ، كان له صلة غير ملموسة بالوظيفة العملية للمباني والأثاث وأدوات المطبخ والإعلانات ، أي أنه كان غير مرتبط بالأشياء المراد زخرفتها . وقد كانت الزخرفة ذات الخطوط المنحنية المتمدة التي استخدمها سوليفان في زخرفة المباني ذات الأغراض الاستعمالية تظهر غير متكاملة نوعا ما ، ولو أن الفرض منها وهو التخلص من جمود الخطوط المستقيمة كان مشروعا .

وقد حقق الفن الجديد من الناحية العامة الدور الذي يقوم به في عصر الآلة ولهذا يحاول أن يأخذ على عاتقه مشكلة التصميم الصناعي ، وذلك من وجهة نظر التصميم ( مثل سوليفان وفان دى فيلد وغيرهما ) إلا أنه بعد الحرب العالمية الأولى وظهور التغييرات الاجتماعية والاقتصادية المفاجئة ، بدأ المصممون في التفكير في أسس جديدة للطراز الحقيقي للفن والصناعة . وما أن أصبح عصر الآلة أمرا واقعا ، حتى أصبح الناس لا يهتمون فقط بكيفية استخدام الأشياء أو قيمة أسعارها بل يرغبون في الحصول على شيء جميل في الوقت ذاته .

## مدرسة الباهوس وأثرها

انشئت مدرسة الباهوس المعروفة عقب حرب الألمان ، وقد قام بإنشائها والتر جروبيوس من سنة ١٩١٩ حتى أغلقتها النازيون عام ١٩٣٣ ، وكانت الفكرة هي إنشاء معامل لعمل التجارب على الخامات الجديدة والوسائل العملية لمصر الآلة ، والعمل على تطوير التصميمات والنماذج الانتاجية للانتاج المعاصر .

وقد كانت رغبة قادة مدرسة الباهوس اعطاء المصمم الفنان التفهم الكامل لمشكلات الصناعة الحديثة عن طريق تدريس مزايا وإمكانيات الخامة المستعملة في الانتاج الحديث بطريقة علمية دقيقة ، وهي تحرر الفنان المبدع من معلوماته السابقة ، لإعادة تهيئته لعالم الانتاج الواقعي . كما كان هدفهم تنوير وتطوير عقلية رجل الأعمال ذات الطابع المادى . وفضلا عن ذلك فقد شعروا بأن مهمة الباهوس الحيسوية هي تلقين طبيعة التصميم الأساسية كجزء لا يتجزأ من كل ما يستخدم في الحياة اليومية ، ولتعليم الفكرة التي تتعارض بوضوح مع الفكرة القديمة السائدة بأن الفن للفن . وقد عارضو بنفس الأسلوب فكرة القيام بالأعمال كنهاية في حد ذاتها ، يحسون بأن التصميم ينبغي أن يتطور من أجل خدمة الشعب بقدر المستطاع ، وينبغي أن يساعدنهم ليحصلوا على حياة أفضل .

وبعد عام ١٩٣٣ ظهر تأثير تعاليم مدرسة الباهوس حيث هاجر مدرسوها الى الخارج ، فاتجه بعضهم الى أمريكا مثل ( جروبيوس حيث استقر في هارفارد ) . وهناك تغيرت وسائل التعليم وتطورت لتتجاوب مع طبيعة الحياة الأمريكية . وقد قاد رجال مدرسة الباهوس السابقون حركة هذا التطور على نطاق واسع مكنت للتصميم الصناعي بأمريكا من أن يسير قداما الى الأمام بسرعة فائقة .

وبالإضافة الى تأثير مدرسة الباهوس ساعد عامل المنافسة على انعاش تصميم دراسة التصميم الصناعي . وبعد عشرين عاما من بنة مدرسة الباهوس عقب الحرب العالمية الأولى بلغ كانشاط العلمي والتجارى ذروته . ولزيادة القوى الضرائية لقد كان لابد من جعل المنتجات أكثر جاذبية وجالا . وبعد ثلاثين عاما من انشاء مدرسة الباهوس أى في فترة الكساد ، ازدادت الحاجة الى التسابق في تجهيل المنتجات . وعندما قلت نسبة المبيعات كانت هناك ضرورة بلفة لوجود مصممين . وكانت أمريكا غير مستعدة في تلك الفترة لقبول تحمل ذلك العدد القليل من المصممين المربين ، وفي الوقت الذى كان فيه المصممون بأمريكا يكافحون كفافا مريرا كانت المدارس الأوروبية كمدرسة الباهوس تقوم بمهمتها ، وذلك بتنظيم التجارب والتعاليم لا لفرض زيادة عدد المبيعات فحسب ، بل للوصول الى مستوى أحسن من التصميم .

## الاتجاه الحديث للفن الصناعي

يقوم المصممون الصناعيون في هذا العصر بمهمة المصمم والمشراف على الانتاج ، وكذلك بمهمة مدير النعاية والمبيعات . وفي رأى البعض أن الرغبة الأساسية هي زيادة البيع . وفي رأى البعض الآخر هي الوظيفة الجمالية للشكل والملمس واللون الجميل .



ولاشك أن معظم منظمات التصميم الناجح ، هي التي تستطيع أن تقوم بتعبئة المنتجات بأسلوب جميل ليزيد من جاذبيتها • والحقيقة أن الأشياء الفنية المروضة ببعض المتاحف ، والتي تتخذ طابعا معينا ، لم تقلل من الهدف التجاري الأساسي للرجال المنتجين ومن يعملون معهم من المستشارين في التصميم أو هيئة التصميم • وهناك أمر بسيط ؛ وهو أن مهمة المصمم الصناعي كانت لها أهمية بالغة بالنسبة للمنتج حيث كان يعمل على تسهيل الوسائل الاقتصادية بطريقة عملية مباشرة • وم سواء أوجدوا منتجات لها فوائد جمالية عظيمة أم لا ، فهذه مشكلة أخرى مختلفة •

**القيم الجمالية :** إذا لم تكن منتجات الفن الصناعي دائما بالمستوى الجمالي الذي نرغبه ، فإن هذا ليس نتيجة مطابقة لمستوى فرصته وسائل التنفيذ الصناعية • ولا يتحتم أن يكون جميلا لأنه الفريد في نوعه • إذ قد يتصف الإنتاج الذي صنع بواسطة الآلة بطابع الجمال ، بالإضافة الى التصميم الأصلي الذي يعطيها تلك الجودة • وكذلك سواء أكان عدم وجود الزخارف على قطعة الإنتاج المصنوعة آليا يقللها جالها بالنسبة للمفهوم التقليدي ، أم لا ، فليس أمامنا إلا أن نستشهد بالأواني الصينية القديمة الحالية من الزخارف ذات الأشكال والملبس البديع • والحقيقة أن الأواني الصينية ذات الزخارف دائما ما يكون تأثيرها الجمالي ضعيفا ، ومن الواضح أن التركيز على الشكل نفسه بأي نوع من الزخارف يظهره في شيء من المبالغة •

وقد كان التصوير والنحت الحديث يتميزان دائما بالطابع التجريبي البحث من حيث الشكل والملبس واللون متكاملة لحمة الفرصة التي عملت من أجله ، وهو مايسى بالانطلاقة الجمالية الخالصة • وعلى هذا الأساس يمكننا أن نقبل ما تنتجه الآلة من الأواني المعدنية والكراسي والأجهزة وغيرها • والحقيقة المجردة من أن هذا الإنتاج لا يتضمن في الغالب مايسى بالاتجاه الانساني - مثل التصوير والنحت التقليدي القديم - فهي بدون شك قد أدت مالم تؤده الفنون والحرف التقليدية القديمة في أغلب الأحوال • وقد اتصفت هذه الأخيرة بالطابع الانساني لأنها استخدمت بواسطة الإنسان من أجل أهداف الإنسان ، والفنون الحديثة المماثلة تحقق أهداف الإنسان دون حدود ، لأنها صنعت ليستمتع بها أكثر عدد من الناس ، ولو أن كمية الاستهلاك نفسها ليست قياسا للجودة بالإضافة الى المصممين الصناعيين الذين ينفقون أحيانا وراء جمهورهم نحو التجديد وإثارة اللون الباهر ، فكان على هؤلاء المصممين الصناعيين أحيانا أن يساهموا من الناحية الفنية فهم لا يزالون يبرزون العناصر الرئيسية للشكل الرقيق ، والملبس الناعم ، واللون الزاهي الجذاب ، في أجزاء متعددة لتغطي تأثير مظهر مفر ووقما فيه ذوق • وقد لا تكون القوة الجمالية الكاملة للأشياء التي أنتجت صناعيا محددة بالانفعالات المادية الظاهرية • وأحد الأساليب التي تفهم فيها أي نوع من الفن كما امتعرضناه من قبل في هذا الكتاب ، هو عن طريق كعريب ذكائنا • فمن هذا التمهيد الذهني نرى الأشكال والفراغات والخطوط وغيرها وكأنها تتصل اتصالا حسيا بعضها ببعض • وناحية الإدراك هي استجابة أخرى ولو أن تحويلها الى لغة الحياة اليومية ليس أمرا سهلا ، فهي مع ذلك أمر طبيعي • وحقيقة ، ففي الوقت الذي نستطيع فيه تحليل بعض الأشياء في حدود علاقات متنسبة قائمة بين أجزائها ، فإنه يجب أساسا ادراك الأجزاء الأخرى عن طريق الفطرة • أي استيعاب عناصر تصميماتها لاشعوريا • ولهذا ، أو حتى قبل أن نعرف لماذا نفضل تجاه عمل فني ، قد نكون تأثرنا مستمتعين به •



شكل ( ١٤٧ ) كرسى يسون  
جوانب من خشب تشيبيندال الماهوجنى مصنوع  
فى فيلادلفيا عام ١٧٦٠ • بتصريح من متحف  
بروكلين بنيويورك •

شكل ( ١٤٦ ) كراسى صفيرة  
سهلة التخزين من انتاج جاكوبسن • بتصريح  
من شركة ريتشارد مورجيتس •

والانتاج من طريق التصميم الصناعى على وجه التحديد ، هو نتيجة لتنظيمات تخطيطية ، فتستطيع الى هذا الحد أن تحرك خيالنا غير المنطلق كما يمكن أن يفعل ذلك الشيء الذى صمم للاستعمال الشخصى بدلا من الاستهلاك الجماعى • فهل هناك أى اختلاف أساسى من وجهة النظر هذه بين الكرسى الذى صممه جاكوبسن ( شكل ١٤٦ ) والكرسى الذى صممه تشيبيندال الأمريكى ( شكل ١٤٧ ) ؟ فلسنا فى حاجة الى أن ندعى الفموسى فى مثل هذا النوع من الفن الهندسى اللاتشيل ، أى الفن اللاموضوعى ، أكثر مما نفعل فى مثل هذا التعبير فى فن التصوير منذ كانت بعض الصور التجريدية سببا فى إيجاد نوع من الصلابة والحركة ، تثير بقوة وحساسية احساسا روحيا انفعاليا • فالانتاج الآلى لا يقر بذلك ، فالصور والنحات يعمل كل منهما على إيجاد انفعالات فريدة فى نوعها للحالة الظاهرية أو العاطفية •

**تحدد الزمن :** ماهى وظيفة الآلة ؟ هى من ناحية الجوهر تضفى على الشيء الذى يستخدم فى الحياة اليومية ، وعلى الآلة التى تنتجه ، وحتى على الأجهزة التى تقسوم بتوزيعه ، نوعا من المهادية فى الشكل واللون والملمس ، ومذاق العصر الذى تعيش فيه ، وهى تعتبر شيئا راسخا مثل الأرائى الاغريقية التى تستخدم فى الشرب أو الاثاث الانجليزى ، أو الأمريكى ، للفن الثالث عشر • فإذا ابتعدنا بتفكيرنا لحظة واحدة عن الكليشيهات الرومانتيكية الموجودة على الاناء الاغريقى ( Grecian Urn ) وهو عبارة عن اناء لوضع تراب الملقن ( على حد قول كيتس <sup>(١)</sup> الشاعر الانجليزى ) أو مشغولات من فن القرون الوسطى ( على حد قول أوسكار وايلد <sup>(٢)</sup> ) أو الأشياء الأخرى

(١) جون كيتس شاعر رومانسى انجليزى ( ١٧٩٥ - ١٨٢٦ ) وهو يرى فى الخيال طريقا للمعرفة

أقدر من الجدل والاستدلال ويركز فى شعره على تأمل الجمال واللذة الحسية •

(٢) أوسكار وايلد كاتب انجليزى ( ١٨٥٦ - ١٩٠٠ ) من دعاة الجمال واللذة الحسية •

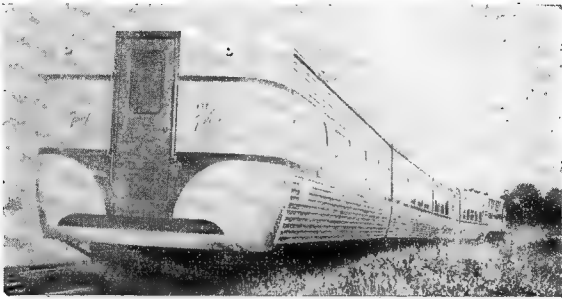
التي من أجلها حصلنا على تألف رفيع ، نستطيع أن نتجّه في بساطة اتجاهها جديدا نحو فنون الماضي وحرفه .

وبكل تأكيد ، فإن معظم صانعي الحزف الإغريق وصانعي الأثاث بائنيطرا وصانعي المجوهرات بالقرون الوسطى أو المصورين القدامى ، لم ينظروا إلى أعمالهم على أنها رسالة مساوية ، وأننا نهتم بالمحافظة عليها كابتكار فني . وما نقرأه على الأواني الإغريقية في الواقع هو إدراكنا الخاص أكثر مما هو إدراك الإغريق أنفسهم . ومن الجائز ، حتى في الأجيال القادمة ، أن ينظروا إلى بقايا حضاراتنا ، من السيارات والطائرات وأجهزة الراديو المستهلكة بنفس الإحساس بالفراشة والصفوف .

إن لمعلمنا الآن الرغبة في قبول الواقع بأن أنواعا خاصة من العبادة والتصوير عبادة عن الانكسارات لفوة حضارتنا الصناعية (مثل منزل ساقوى ، التكوين الذي عمله موندريان والأعمال الأخرى المماثلة) . نجد أننا سوف نضم إلى هذا المجال بعض الفنون الصناعية اليدوية الحية . إلا أننا عندما نتكلم عن الفنون الصناعية التي أدت أغراضا عملية لا بأس بها وعن تاريخها المجيد ، فمن المحتمل أن نصطلم بالانفعال الذي حدث بين الفنان والصانع لمدة قرون طويلة . وغالبا ما نفصل في أن نرى الكوب المصنوع من الصلب ، والمخلوط الكهربى ، أو علبه التليفزيون ، والسيارات تعرض كثيرا من طبيعة عصرنا ، مثلها مثل ما كان مصنوعا في العهد القديم من الزجاج الإيطالي ، والأواني الخزفية الإغريقية ، والصومعة الإيطالية ، وكذا الكرسي الروكوكو (Rococo carrying-chair) .

وبنفس اللبيل ، نجد أن لدينا وضعا عكسيا - فلأناس الذين يتقبلون الأشياء الصناعية لأنها مفيدة ، ولأنها منتجات جميلة ، قد يرفضون حتما قبول ما يشابهها من الأعمال الفنية ، سواء أكانت داخل إطار أم على عمود ، حيث كانت تحفظ في الأماكن المقدسة قديما للفن . ولهذا قد يسيبون بالتصميم العمل لمصنوع أو إلى بناء آخر فني ، أو يفضلون العلية المعبأة المصنوعة بالمصنوع الخاص بصناعة العلب . أما فن التصوير مثل التكوين الذي رسمه موندريان أو اللوحة التي رسمها لكرابوزيه (وهي في الواقع تمثل الانتماء الفني الأصيل لعدد من المنتجات الآلية الحديثة) قد يرفضونها لأنها ليست فنا .

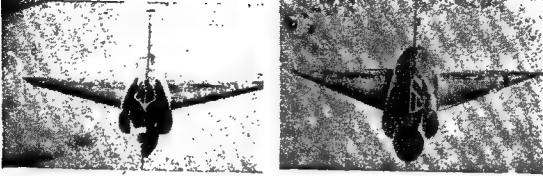
إن ما أصعب هنا قد أدركه والتر جروبيوس عندما نادى « بالتكامل الأساسي في جميع أنواع التصميم وعلاقته بالحياة » . وأنه لمن دواعي السرور أن نقرأ بأن ليوناردو وبعض أساتذة عصر النهضة كان في استطاعتهم أن يقوموا بتصميم الكثير من الأثاث والأعلام والملابس ، حيث كان كل شيء في الواقع يحتاج إلى التصميم ، وحتى عند الإيطاليين كلمة تسمى (disegno) ومعناها الرسم والتصميم . ولكن غالبا جدا ما نرى الفنان في هذه الأيام يقوم بتصميم أماكن سكنية ضيقة إلى حد يصل من المستحيل التنقل فيها من مكان لآخر ، أي من قلبية الفنون الجميلة إلى فنون صناعية ليست لها قسمة مطلقة .



شكل ( ١٤٨ ) قطار « تالور » المصنوع من الحامات الخفيفة ( يزن حوالى نصف  
القطار العادى ) من مصنوعات « م . ل . ب . بنينوروك » ( صورة فوتوغرافية مصرح  
بها من مجلة التصميم الصناعى ) .

وسواء رغب أى انسان أم لا فى أن يتخذ خطوة عن طريق الملاحظة أو عن طريق التدريب الفنى ، فإنه يصبح من الواضح جدا أن هذه الخطوة قد اتخذت من قبل بأسلوب ما - فتأثير الفنون الجميلة الحديثة فى الفنون الصناعية عبارة عن تسجيل، والواقع أن فنانيين أمثال لكرينزوييه يعرضون لنا الإمكانيات التى يمكن بها إيجاد الموهبة الفنية فى مناطق مختلفة . وقد انتقل عدد من المصممين تدريجيا الى فن الاعلان وتصميم علبة التعمية ، وكذا تصميم الأثاث وما يشابه ذلك من الأعمال الأخرى دون أن يجدوا أى صعوبة كفنانيين . ومما لا شك فيه ، فقد كان لهم تأثير رائع فى تصميمات وسائل التعمية ، « والبومات » الأسطوانات ، وبعض الأشياء الأخرى التى قاموا بتصميمها .

**إيضاح الغرض الوظيفي :** هناك عامل هام بالنسبة للتصميم الحديث هو الحاجة الى انتاج أشكال تكون معبرة فى حد ذاتها عن وظيفة العمل المصنوع : فالسيارة يجب أن تتخذ شكل السيارة وليس شكل عربة النقل . فالجبال ينبغي أن ينبغى أن ينبع من هذا الترابط العملى بينه وبين الوظيفة بدلا من أن يظهر كأنه طبقة سطحية موجودة لتزيد من قوتها الشرائية . فقطار الديزل مثلا ( شكل ١٤٨ ) - يختلف تماما فى المظهر عن القطارات القديمة ، حيث كان مظهرها غير سليم ومرقعة نسبيا ولم تكن سوى مجرد مكينة مثبت بها عجلات . أما الديزل الحديث فهو يعطى الاحساس بالسرعة لشكله



شكل ( ١٤٩ ) طائرات ثلاثة مقاتلة صناعة كولبير لودجى فى - ١٠٢ ( يمين ) ، لودجى ف - ١٠٢ ( يسار ) ، طائرة ثلاثية ذات جسم مضغوط عند الوسط لتقليل من مقاومة الهواء أثناء السرعة فوق الصوتية • إنتاج شركة جنرال دايهافيك • صورة فوتوغرافية مصرح بها من مجلة التصميم الصناعي •

الانسيابى الطويل • وليس هذا الشكل مجرد العمل على تقليل الرياح لحسب ( وذلك دليل على تطوير الفرض الوظيفى ) إلا أنها تجل الشكل يتبع الفرض الذى صمم من أجله •

وينطبق نفس الشيء على تصميم الطائرة ( شكل ١٤٩ ) وتصميم السفن والسيارات ، بل ينسبة محدودة أكثر • وقد نتفق على أن السيارات التى أنتجت على التوالى منذ أوائل عام ١٩٠٠ شكلها أحسن عما كانت عليه حيث كانت مجرد عربة متحركة • ولكن إذا كان لتطور شكل السيارة تأثير فى قوتها فهذا شيء يختلف منذ كان تصميم بعض السيارات الحديثة غير متكامل من الناحية العملية ، وأن عدم تنسيق موقف السيارات ، لدليل - بكل تأكيد - على أن تصميم السيارات له صلة بالمكان ولو أنه من الممكن أيضا الحكم على السيارات الانسيابية بالنسبة لسرعتها إلا أن مقدار انسيابها ليس له صلة مباشرة بدوجة السرعة المطلوبة ماعدا سيارات السباق •

وقد تكون الحاجة إلى مثل هذه الصلة بين الشكل والفرض الوظيفى مخفية أحيانا مثلما نجد فى الدراجة الخاصة بالأطفال ، أو مفرة « مفرة » اللحم أو المكوى الكهربى ، حيث أنها عملت بشكل انسيابى ، ذلك أن الفرض الاستعمال للملء ليس له صلة بالشكل الجديد ذى الأسلوب الرقيق • ومن ناحية أخرى ولو أن الشكل الانسيابى فى حد ذاته لا يكون موقفا بالنسبة لمفرة « مفرة » اللحم ودراجة الطفل والمكوى الكهربى ، فالطريقة لإيجاد حل للعناصر غير المترابطة ، تجعل العمل المصنوع أكثر تكاملا وأكثر سهولة عند الاستعمال ، كما تكمسه قدرة جديدة على العمل • ويمتاز تصميم المكوى منروسا إذ يمكن ارتكازها على أحد طرفيها ، ولا ينطبق ذلك على دراجة الطفل ، أما مفرة « مفرة » اللحم فهى سهلة التثبيت والتكيب •

وهناك سؤال صغير وهو أن مكان الفنان الصناعى فى مجتمعنا يقع إلى حد ما بين عالم الفن وبين عالم التجارة ، وفى مجالات مختلفة ، يقترب من ناحية أكثر من الأخرى • ومهما يكن تأثير المصمم الصناعى فى إدراكنا للفن ، فإنه قد صاهم على أى حال فى أن يحقق للانسان بشكل ملموس حياة أفضل • كما ساعد على وجود الحقيقة الأكيدة بأن عصر الصناعة ليس فى حاجة إلى أن يتبع الفساد الثقافى • وأن الانسان يمكنه الاستفادة بوسائل عديده من التقدم الصناعى لصمرنا هذا •



## الجزء الثالث الشكل والضمون





## تخطيط الإنتاج الفني

### الأدوات والناصر وأسس التصميم

ولو أن بعض التأثيرات في الفن قد تكون عرضية وناتجة من علم اكتشاف التراكيب والتنظيمات ، فقد لاحظنا مراراً أن العمل الفني الضخم هو نتيجة للتخطيط الواعي . وتتم عملية التخطيط أو التصميم بدقة عن طريق الرسم والكروكيات ، الملونة وعمل النماذج ( لاشغال النحت والمسارة ) وغيرها . وهذه التخطيطات أو التصميمات المنبثقة هي في الواقع نتيجة لاستخدام الأدوات أو استخدام لغة الفن لتكوين عناصر معينة يمكن تنفيذها طبقاً للأسس الثابتة .

وتتكون مواد الفن من قيمة الخط الناتج والظلال والنور وهي درجات طلية لونية ( chiaroscuro ) ومن اللون والملمس والشكل ؛ وبترتيبها وتكوينها وتكاملها ، تعطينا ما نسميه بالناصر . وهذه الناصر عبارة عن الأشكال المجسمة والفراغات ( solids & voids ) والمساحات الهندسية والمساحات القائمة والفائضة ، وكذا الفراغ . وقد استخلصت هذه الناصر كلها طبقاً لأسس التصميم .

وتتضمن هذه الأسس السيطرة أو التحكم ( domination ) والتكامل والتوازن والتروية ثم النسبة . وقد يكون تطبيقها تجاه التأثير الذي سبق ادراكه من أجل الأغراض الانفعالية والذهنية أو كليهما معاً ، وتعمل على تجاوز التصميم وجود العمل .

وتستخدم كل من الأعمال الفنية ، المواد الفنية أو لغة التصميم ( وهي الناصر التشكيلية أو خصائص التشكيل ) . وكذا الأسس النواتية السائدة أصلاً في نوعها الخاص . حتى في ذروة أمثله النحت والتصوير للمناصر ، التي تحولت أخيراً إلى التركيز على عملية الخلق نفسها بدلاً من التركيز على العمل الفني وقيمه البنائية ، فنجد على الأقل أن هناك تأثيراً لتكامل التعبير . وتبين كثير من الأعمال كلا من التكامل والإيقاع مثل أعمال أرشيل جوركي ( Arshile Gorky ) أو أعمال ألفا (Alva) ( شكل ١٢٦ ) كما يقترن بهما التوازن في بعض الحالات .

إن ما نتحدث عنه إذن هو أنواع الشكل التي عن طريقها قد تم تخطيط القطعة الفنية تخطيطاً واعياً ، هذه الأنواع التي تم ادراكها على مستوى ذهني أو على مستوى

لا شعورى أكثر عن طريق الفطرة • ومن الجائز عادة تحويل عامل التصميم فى عمل معين الى اصطلاحات فكرية شائعة ، او الى عبارات وصفية • وفى كل الحالات ، يجب علينا أن نذكر أنه عند وصف أو حصر أسس التصميم المستخلصة عن طريق الفنان لايجاد ذلك التأثير الذى سبق ادراكه ، نجد أننا مازلنا بعيدين عن كيفية إيضاح وجود ذلك التأثير • وهناك شيء واحد وهو أنه من المستحيل مهما كانت بلاغتنا ، أن نصف بالكلام تعقيد مختلف العناصر والأسس الموجودة فى أى عمل واحد • ومن ناحية أخرى، فالفنان يفسى على العمل موهبة ومهارة لم تنزل الى مستوى العبارات الاصطلاحية • ومافعله عادة هو وصف تأثير عمل الفنان محددين الصفات المتعددة التى قد نلاحظها فى ذلك العمل •

وليس من الضرورى أن يكون كل من فن التصوير والنحت ناجحا اذا ما صور ما يمكن تنفيذه من امتزاج بعض عناصر التصميم • ومن الواضح أن التعبيرات الاصطلاحية لم تكن كافية دائما • وما نحتاج اليه من الفنان والمشاهد مما ، بصرف النظر عن موهبة كل منهما الفطرية بالنسبة الى الموضوع أو الخامة ، ماضى الا خبرة متواصلة بالأسس وإمكانياتها التى لا حد لها ، تلك الخبرة التى تجمل من السهل تطبيق أو تفهم هذه العوامل ، ويكاد يكون هذا عملا لا شعوريا •

ويطبق معظم الفنانين للتكاملين الأسس حسيا دون التفكير فيما يقومون بعمله • وقد أصبحت نماذج التصميم مستوعبة تماما فى عقلية ومادية الفنان ، ولذلك فإن يمه تتجارب أوتوماتيكيا مع المنطق اللاشعورى • ويتكون الرسم أو التكوين دون حاجة الى التمعن كما تفعل نحن هنا • بالضبط كاللحن للموسيقى يندفع الى فكرة موسيقية معينة رائحة مع نغم طبيعي منسجم • فالفنان يندفع الى خلق تكوين مكون من الخطوط والألوان واللحن وغيرها • ويفكر فى معانى التصميم كالموسيقار الذى يفكر فى معانى اللحن والانسجام •

وقيمة العمل الفنى بالنسبة لنا ، هو اكتشاف مادته الأساسية أولا ، ثم عناصره التشكيلية ، وأخيرا أسسه التى تساعد على ازدياد فهمنا لما نسميه بالوسيلة الابتكارية سواء أكانت شعورية أم لا شعورية • أما القيمة الثانية فهى محتوى على لفة الاتصالات المتعرف بها والتى لها علاقة بالفنون وبشعورنا نحوها • ويستطيع الشخص الذى تهمه قراءة شيء أساسى عن العمل الفنى الحافل بالتعبيرات الفنية المستخلصة أن يفهم نسبيا ماكان يحاول أن يفعله الفنان ويكون فى الوقت نفسه قادرا على رفع مستوى ادراكه وتقديره من وجهة النظر هذه •

وممايجبنا لخاصة هنا لعوامل التصميم المتصعدة هي يفرش التعريف فقط • وعلمنا أن نتحفظ فى القول دائما لأن كثيرا من التأثيرات التى تفرى للمشاهد نجدها داخلية فى تصميم أى نوع من العمل وتأثيره فى المشاهد • وينبغى لنا أن نفهم أننا نحاول وضع أسس معينة ووسائل يمكن تطبيقها على جميع الفنون الصغيرة والكبيرة ، الجبيلة منها والصناعية •

## العناصر الأساسية أو مفردات التكوين

**التحسُّط :** الخط هو إحدى الوسائل البسيطة وهو في نفس الوقت أكثر أهمية ومنفعة من بين المواد التي يستعملها الفنان ، كما أنه أيضا من أكثر الأشياء تعقيدا ، إذ قد يكون شيئا دقيقا ، ومع ذلك فهو يقوم بالكثير من الأعمال . وقد يكون محيطا لمساحة معينة أو شكلا أو أداة للتحديد ، ويقوم أيضا بتحديد اتجاه الحركة وامتداد الفراغ . وأحيانا يكون الخط وصفا ، كما يساعد على إيجاد الاحساس بالصدق تجاه الطبيعة ( مثلا الخطوط المحفورة العميقة المتقاطعة التي تغطيها الظلال ) ، أو قد تكون خطوطا رمزية مثل وظيفتها عندها يكون التعميم وسيلتها لتنقل إلينا حقيقة شاملة دلا من الحقيقة المعنية . وطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة كما نتمتها . فقد يكون اتجاه الخط مستقيما أو منحنيا ، منفصلا أو متدا .

ويستطيع الخط أن يجعل العين منحرفة إلى أعلى لتعطي الشعور بالهبطة والمظلمة كما في لوحة دوميه **الوثنية** ( انظر شكل ١٥٧ ) . وقد تدفع العين إلى أسفل بجبل أو اتجاه منحني لتعطي الشعور بالاتقارب أو الزمن كما في صورة **التي جيميا** من أعمال ميكيل أنجلو ( شكل ٢٥ ) . ويميز الخط الأتقي عن الهدوء والاسترخاء خصوصا في صور المناظر الطبيعية مثل **القديس جيون فوق بالهوس** التي رسمها بوسان ( شكل ١٠٦ ) أو في التصميمات المعمارية مثل مبعد البارثينون ( شكل ١٦٢ ) أو المعبد في الفن المصري القديم . ويمكن ملاحظة تأثير الخطوط العمودية بين الخطوط المستقيمة التي لها دلالة قوية للحركة عندما تتجه الأشكال إلى أعلى كما في ناطحات السحاب أو الكاتدرائية التوطية ( شكل ٥٩ ، ٢٢ ) . وقد يكون الخط الرأسي أيضا رمزا للمنظمة كما في تمثال **الإله العظيم** من أعمال كاتدرائية أميين ( شكل ٢٤ ) متجها إلى أعلى بقوة واتزان .

ففي التصوير والنحت والمعمارة يحدث الخط بطريقة محدودة ؛ فهو في الواقع تحديد أساسي لشكل معين له أنواع متعددة ويستخدم الخط فقط بأسلوبه الشديد العنف في الرسم أو الطباعة ( أشكال ٤١ ، ١١٨ ، ١٢٤ ) . وهنا تصبح وظيفة الخط السحرية واضحة في خلق شيء ليس له وجود من قبل ، ويغامر الرسام على صفحة الورقة البيضاء الجرداء واضعا عددا من العلامات فتصبح رموزا للشكل والإشارات للمسافات وتحديد المساحات ، فهو إذن خالق للجسمات والفراغات .

ويشترك الخط في التصوير والنحت والمعمارة أيضا مع عوامل التصميم الأخرى . فالمركبة المحورية الأساسية التي نجدها في لوحة **الوثنية** مثلا يمكن وصفها كنقط للحركة . إلا أن التأثير الحقيقي للحركة ينتج عن وجود مساحات وأشكال وألوان فاتحة وقائمة ، وكذلك تنتج من الحركة المحورية أو المائلة . كما يمكن إضافة تأثير المسح والمساحة الهندسية للون والشكل أيضا وغيرها إلى الخط .

أما الخطوط المنحنية فهي دائما خطوط الحركة كما في المناظر الطبيعية مثل لوحة **عربة القديس** من أعمال كونستابل . أو لوحة **حكيم تحت شجرة صنوبر** ( شكل

( ١٠٧ ، ٣٧ ) ، أو في صور الأشخاص مثل لوحة الربيع من أعمال بوتشيلي ( شكل ٣٦ ) حيث يحمل الخط المنحنى العين بركة من أحد جوانب الصورة الى الجانب الآخر . ومن الأمثلة القوية جداً لاتجاه الخط المنحنى يمكن مشاهدته في لوحة ميكل أنجلو **خلق آدم** ( شكل ٣٥ ) حيث نرى أن الخط المنحنى هو الطابع المتطلب على كل مساحة وكل عضلة وحركة . وعندما تتحول مثل هذه الخطوط تحولاً سريعاً نجد أن النتيجة هي مبالغة التأثير الأساسى للخط المنحنى . ولهذا قد تقارن الخطوط المنحنية المتتمة البطيئة الحركة في أعمال بوتشيلي بالمنحنيات الانفعالية المنفجرة السريعة كما في لوحة روبنس **النزول من الصليب** ( شكل ١٧ ) . وبينما كان بوتشيلي يحاول أن يعبر عن عالم الحلم وعذوبته ، كان روبنس يهتم بتعذيب المسيح والحاجة الى التعبير عن هذا التعذيب في أساليب اندفاعية سريعة .

ومع ذلك فالفنان لم يحد يعتمد كلية على الخط ؛ فكل يقوم بدوره بالنسبة لنوع القيمة واللون والتأثيرات النفسية والأشكال والمساحات الهندسية . ويمكن توزيعها عن طريق الخط ، أو يمكن استقلالها عن الخط تماماً مثل اللون والملمس .

والطريقة التي يرسم بها الخط ، وخصوصاً الخط المنحنى المرسوم فلما نجتمع يحدث تأثيراً انفعالياً معيناً . ويصرف النظر عن التأثير العام للخط المنحنى الطويل الذي هو على شكل حرف S الموجود بأعلى الصورة التي رسمها بوتشيلي ، أو شكل X الحاد في أعمال روبنس ، نجد أن الخط المرسوم في صور بوتشيلي له صلابة وقامع يمكن وصفها بالواقعية في الاحساس . ومن الأمثلة الأخرى : الخط الذي يحيط بالنحت البارز في العصر الأشوري ( أنظر شكل ١٨٠ ) وتمثل الطبيعة القاسية كأنها تعطي الاحساس بالعنف والشدة . ويعطينا الخط السميك المنحنى الشعور بالثراء والمتعة دائماً كما في أعمال روبنس ( شكل ١٧ ) - أو حتى الاحساس بالثقة مثل لوحة **العظيمة** التي رسمها آنجر ( انظر شكل ٢١٩ ) .

وقد نقلت معظم الأمثلة التي لدينا عن الخط ووسائل تطبيقه من الفنون الخطية أو من أعمال التصوير ، ومع ذلك فقد يكون للتماثيل خط أساسى أو خط خارجى أساسى ، اما من ناحية الاحساس المطلق لما يحيط به ، وأما من ناحية دفعته الموجهة للحركة . وتبين لنا الزخارف الخارجية لمعد البارتيون مثل **الاله المجنح** الأشورى (Winged Delty) أهمية الخط في تقرير النتيجة النهائية الجمالية ؛ وقد استخدم الإغريق الخط المنحنى ، الا انه خط ثابت ليس على قوة توقيف . ونجد في تمثال **واهى القرص** (شكل ٨٦) ذي الأبعاد الثلاثة للجسم ، أن اتجاه الحركة المسيطرة تماماً عبارة عن خط يمتد عن طريق احصى الأذرع - عند الكتف ، ثم يستمر الى الذراع الأخرى والأرجل التي بأسفله ويخلق ذلك المنظر الجانبي للتمثال الامتداد الرائع الذى يرمز الى الحركة نفسها .

كما أن للديانى أيضاً خطوطاً يتم تأكيدها منذ اللحظة التى تتكون فيها هذه الخطوط في ذهن المصارع عن طريق تسجيلها في الرسم الكروكي وفى شكلها النهائى . وقد يكون الخط أحياناً منحنياً ، كما في قاعة مبنى فيلادلفيا لهيئة إدخار رأس المال

( شكل ٧٣ ) • أو يمثل الحركة المستمرة للتجهة الى أعلى المباني كميني وولورث ( شكل ٥٩ ) ، أو الخط المنبسط الكروي ذي التأثير الرائع لمبنى آيا صوفيا ( شكل ٦٨ ) •

**الدرجات الفاتحة والقائمة ( كلبية ) :** تبين معظم الأعمال الفنية درجات متعددة من الفاتح والقائم • وتعرف هذه الدرجات بالقيم ، وتتلوج من الأبيض الى الأسود ، وتتكون من آلاف من الدرجات ( الفاتحة ) والدرجات ( للتوسطة ) والدرجات ( القائمة ) وهي عبارة عن قيم بسيطة • وتعتبر هذه القيم بالنسبة للفنان ذات أهمية جمالية وعاطفية ونفسانية

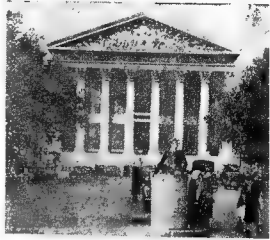
وأول ما يلاحظه الإنسان في فن التصوير ( كالتمعة بعد أن ينتهي الإنسان من القراءة وما تتضمنه هذه القراءة من معنى وغرض ) هو توزيعها للدرجات الفاتحة والقائمة وتستخدم بعض الصور درجات فاتحة وقائمة أكثر قوة وثباتا ، وبضربها يستخفم درجات خفيفة جدا والبعض الآخر تكون الدرجات فيها وسطا بين الاثنين وتعطينا تأثيرا رماديا عاما • وتمثل لوحة رمبرانت الرجل ذو الحوذة الذهبية ( شكل ١٠٤ ) الطريقة الأولى في الدرجات ، أما اللوحة التي رسمها ديورر تقيس الملهي ، وحامل الكاس التي رسمها ميونان ( شكل ١٩٥ ، ٢٩ ) فهي تمثل الطريقة الثانية وهي عبارة عن أضواء خفيفة خالفة ، ثم صورة الإيصار الى جزيرة صينيا من أعمال واتو ( شكل ١٦٨ ) حيث تبين الطريقة الثانية وهي الدرجات المتوسطة • ويقوم الفنان بعمل تأثير له طابع الهدوء في الأماكن التي يوزع فيها الدرجات الفاتحة كما في لوحة واتو • وباستخدامه الدرجات المتباينة القوية جدا كما في لوحة رمبرانت ، نجد أن التأثير في هذه الحالة تأثير انفعالي • وهناك وسائل عديدة أخرى للحصول على التعبير الانفعالي أكثر من هذه الدلالات القيمة التي تستمرضها ، علينا أن نعتبر هذا العامل بصفة عامة كنوع من التأثير الانفعالي للصورة •

وتلعب القيمة دورا في فن النحت والعمارة أيضا ، حيث أنها أقل أهمية • ففي التصوير لا يتغير نوع الدرجات الفاتحة والقائمة من وقت لآخر ، في حين أنها في الفنون الأخرى - ومنها الفنون التطبيقية - تتغير القيم بتأثير الإضاءة الخارجية عليها • أما في المباني والتمائيل فنجد أن البروز والانكسارات والأجزاء البارزة تمتص الضوء بطريقة ما في الصباح وطريقة أخرى بعد الظهر وطريقة في فصل الصيف وطريقة ما في فصل الشتاء متميزة على موقع الشمس أو بعض العناصر المضيئة الأخرى • وقد صورت هذه القيم تصويرا رائعا عن طريق الأوضاع المختلفة للمباني التي تم تصويرها في الليل ، وفي وضع النهار • وحتى مظهر ارتفاع أو شيوخ البناء فإنه يعطينا تأثيرا أكثر لنوع التباين مثل كنيسة نوتردام بباريس أو كنيسة مادلين ( شكل ١٥٠ ) تحت الأضواء الكثيرة المتكسرة عليها في الليل ، فاضفت عليها شكلا جميلا ( شكل ١٥١ ) ، وكاننا ننظر دائما الى المبني ولم نره من قبل ، وقد غمرنا بالكثافة العجيبة للدرجات الفاتحة والقائمة •

وهناك تصوير آخر للتغيرات الممكنة في القيمة نجده في التمثال الذي نراه من الأمام فيعطينا تأثيرا واضحا ، ولكن عندما يتحرك آلة التصوير حول القطعة



شكل ( ١٥١ ) كنيسة ماداين • منظر  
ليل مضادة بالكهرباء ، باريس •



شكل ( ١٥٠ ) كنيسة ماداين ، باريس •

بعلستها المضبوطة الثابتة لأخذ صور على جانب عظيم من الأهمية قد تكون النتيجة رائعة ومدهشة • وسواء أكانت هذه الخدعة في الإضاءة المقبولة من الناحية الجمالية موضع التساؤل ألا أنها في الواقع تعتبر عملاً رائعاً ، ومهما يكن هذا التساؤل فإن هذه الاحتمالات تصبح أكثر إفادة بمزجها عن الأعمال الأخرى وعن الأضواء الخاصة وغيرها ، والحقيقة هي أن العلاقات بين الإضاءة الفاتحة والقاتمة لم تتغير بسهولة •

كما أن هناك قيمة طبيعية أكثر تفيراً في الصمارة والنحت عن طريق الظلال التي تحدث عادة أثناء النهار وتؤثر في مظهر البناء فيمكن وضع هذه القيمة موضع الاعتبار عند التخطيط ، كما يمكن الكشف عنها من نموذج البناء الخاضع لتغيير الإضاءة • ففي النحت - وخصوصاً النحت البارز - هناك صلة وثيقة بين رؤية التمثال وبين الظلال التي يتلقاها ، فالتمثال الشديد البروز يلقى ظلاً قوياً ، أما النحت القليل البروز فيلقى ظلاً أقل - وفي الأطوار « الأفريز » الزخرفي الموجود بمعبد البارثينون ( شكل ٨٩ ) نجد أن البروز المنخفض الموجود على الحائط خلف الأعمدة يلقى ظلالاً ضعيفة تجعل الأشكال تبرز إلى الخارج بوضوح بالنسبة لذلك المكان الخفي • أما الأماكن التي تكون فيها الأشكال بارزة جداً ، كما يوجد في الشكل الرمزي خارج معبد البارثينون ، فإنه يبين لنا الصراع بين الإله سنتور والإله لايبس ( Centaurs and Lapiths ) حيث كان من الممكن ترتيبهما معياداً بعضهما عن البعض وذلك لتجنب

وجود ظلال قوية على كل منها ، وبالتالي تجعل الأشكال قائمة • ويوجد بكل فراغ يسو المود تمثالان منفصلان أحدهما عن الآخر ، إلا أن الظلال الضعيفة الموجودة على الإطار «الانريز» تجعل التماثيل تتماشى مع بعضها دون أن تؤثر في الخطوط الخارجية .  
• ويهنا السبب ، فانه يحتج على المثال أن يدرس المكان المناسب الذى من أجله وضع تصميمه •

**تباين الدرجات اللونية القائمة والقاتمة ( الكيافوسكودو ) :** وهى مادة وصفية أساسية للمصور والفنان المشتغل بالطباعة والتصوير والرسم وقد تتمثل في أعمال تصوير عصر النهضة المبكر مثل صورة مازاتشيو الطود من الفرفوس (شكل ١٩٣) ، حيث يأتى الضوء من الجهة اليمنى للصورة منعكسا على كل من جانبي الشكل ومتجها تدريجيا نحو الظل • والكيافوسكودو عبارة عن اصطلاح فنى يطابق الواقع ، وهو فضلا عن ذلك يتفق تماما مع أى نظام فنى له أهمية في تصوير الواقع • وعموما فهو معروف بالطبقات اللونية القاتمة والقائمة (chiaroscuro) ( المتأخرة من كلمة (chiaro) الإيطالية ومعناها الضوء ، و (oscuro) ومعناها الظلام أو الظل ) •

**اللون :** اللون من عناصر أسس التصميم الأخرى ، ويوصف عادة بتدرج اللون (hue) والقيمة (value) وقوة اللون (intensity) وينسب التدرج الى اللون مثل الأحمر والأزرق والبرتقال وغيرها • لما القيمة كما رأيناها فهي تنسب الى درجة الفاتح والقاتم ، وهى خاصة لها صلة باللون • فتتكمّل عن الأحمر الفاتح ، والأزرق الفاتح ، والبرتقال الفاتح ، والأحمر القاتم ، والأزرق القاتم أو الأحمر المتوسط ، والأزرق المتوسط ، وهكذا • وتسمى قوة اللون أيضا (chroma) ومعناها درجة الضوء أو (saturation) ومعناها التشبع الضوئى وينسب الى درجة وضوح الضوء • فمثلا لو أخذنا نوعين من اللون الأخضر ، يتساويان في قيمة الدرجة القاتمة ، فالأول قد يكون فاتحا أو ساطعا ، أما الثانى فقد يكون لونه أخضر ممتعا • ومن الأمثلة الممتازة مسحق الأزرق ، وهو عبارة عن تكوين معتم من اللون الأزرق العاكس مقلبا يتكون اللون الوردى القديم من الأحمر المعتم • وهكذا ، فالحديث عن أى لون بدقة يحتم علينا أن نشير الى تدرجه ( مثل الأحمر والأزرق والبرتقال ) وعن قيمته ( مثل الفاتح والقاتم أو ما بينهما ) • ثم قوة اللون ( زاهيا أو معتما ) •

ويمكن وصف أو تحديد الألوان بالباردة أو الدافئة ، فالألوان الخضراء والزرقاء باردة ( كما في الحشيش والأشجار والسماء ) واللون الأحمر والأصفر والبرتقالى ألوان دافئة ( كما في النار والشمس ) • وتسمى الألوان الدافئة عند وضعها على القماش أو على أى سطح آخر تأثيرا بالتقرب ، وتعرف بالألوان الامامية أو القريبة (advancing colours) وبالعكس تعطى الألوان الباردة التأثير بتباعدنا ، وتعرف بالألوان الخلفية أو البعيدة (retreating colours) وسوف تبين تجربة بسيطة يوضع مساحات معينة من اللون الأحمر والأخضر والأزرق بعضها بجانب بعض ، كيف أن المساحة الحمراء تظهر أقرب الألوان للمشاهد ، أما المساحة الخضراء فتظهر بعيدة ، وتظهر

للمساحة الزرقاء أبعاد • ويمكن ايضاح أهمية هذه الخاصية في أعمال التصوير مثل صورة **مقهى ليلى** لفان جوخ ( شكل ٣٦ ) حيث أمكن التحكم جزئيا في علاقات المساحة ، والحقيقة هي أن بعض المساحات من اللون الأحمر الأمامي وبعضها من اللون الأخضر الخلفي •

واللون له أهمية بالنسبة للفنان أكثر من أي شيء آخر • فقد تتأثر بنوعه الانفعالي ، كما في صورة فان جوخ **مقهى ليلى** . حيث قد تأكد فيها الإحساس بالازدراء عن طريق مجموعة الألوان الباهتة المتضاربة من الأحمر والأخضر • أما استعمال الرماديات المعتمة والألوان الحضراء المعتمة في صورة **الجريكو منظر لتوليو** ( شكل ٣٨ ) فأننا نقسم بالتوقع والعصبية • وبنفس الطريقة تبث بعض الألوان كالأصفر على المرح والانتعاش ، وبعضها مربع كالأزرق ، ولا يزال بعضها مثيرا للغاية كاللون الأحمر • وعند اختيار المصور لألوان شاملة لاستخدامها في أعماله نجد أنه يهدف الى خلق درجة انفعالية لهذه الألوان •

وقد يكون للون قيمة رمزية كما شوهد من قبل في صورة بكمان **الرهيل** ( شكل ٤٠ ) ، حيث يظهر فيها اللون الأزرق الفاتح في المساحة الخلفية لمنتصف الصورة كشيء يارز يأتي من الحشوات الجانبية القاتمة ، ثم تتجه بعيدا ( كلون بارز ) الى الفضاء وهو الاتجاه الى المستقبل • وقد استخدم اللون الأزرق كرمز اللانهاية كما في المساحة الخلفية لصورة فان جوخ • لقد تحدث الزمن وجوان مرة أخرى عن التأثيرات الرمزية والمعاني التي قصد بها تباعا كما فعل فان جوخ • اذن فعلينا أن نتذكر دائما أنه بالرغم من أن الأمثلة التي وقع عليها اختيارنا تعتبر واضحة لكل انسان ، فغالبا ما يكون لقيمة اللون الرمزية تلوق شخصي أكثر ، وسوف تتطلب منا تحليلا وإحساسا أكثر •

ويستخدم اللون كذلك في إيجاد تأثيرات الفراغ • وتمكن الخواص الأمامية والخلفية للألوان المتعددة المصور من إعطاء حركة لجزء معين على اللوحة وإعطاء حركة خلفية لأجزاء أخرى • أما في عملية خلق الشكل والتكوين ، فنرى أن بعض المصورين مثل سسيزان يشكل كتلة أسطوانية أو أي كتلة أخرى مستعينا بمميزات الألوان مثل اللون الأصفر الذي يتجه الى الأمام ، واللون الأزرق الذي يتجه الى الخلف •

وقد يوجد اللون على درجة من القيمة الزخرفية - ولو أن علم الخاصية تحدث مرتبطة بصناعات أخرى متعددة عندما يريد الفنان الحصول على النتيجة المطلوبة • ونجد في صورة **البيضاوي الشاب** لمانيس ( شكل ٢٢٥ ) أن سحر التدرجات اللونية المتعددة واضح تباعا ، الا أن النتيجة النهائية كانت عن مساعدة العناصر الخطية والعوامل الأخرى •

وما هو أهم من هذا بكثير بالنسبة للون ، أو بالنسبة لأي مادة من مواد التصميم الأخرى هو طريقة استعمالها ، وطريقة ترتيب أو تنسيق الألوان وعلاقاتها التي تتأثر فيما بينهما . كما في أعمال مانيس وجورجيني (شكل ١٧٥) وإعمال فان جوخ • ففي أعمال مانيس نجد أن العلاقة تطبيقا الانفعال الزخرفي والانفعال الرئي ، وفي أعمال



جورجوني تعطينا الفقه الحسى ؛ أما فى أعمال فان جورج فتعطينا الاحساس بكمالتعاب الحزنة . وقد تكون الصورة مكونة من لون واحد غالب عليها مثل صورة الفيلام الأوقى التى رسمها جيتزورو أو قد تكون عبارة عن مجموعة من الألوان المتدرجة المختلفة .

وينبى القول بأن اللون يستخدم فى ميادين أخرى بخلاف استخدامه فى أعمال التصوير ، ففى العمارة والنحت نجد أن طبيعة اللون الأصلية موجودة فى الحامة نفسها مثل قالب الطوب الأحمر ، والزجاج الأخضر ، والرخام الأبيض ، والأخشاب ذات اللون الأحمر أو الأسود والبني . ويمكن إضافة اللون إلى سطح البناء أو التمثال مثل التمثال المنطى بالأوان الطينة (terra cotta) حيث تم تركيب الوانها قبل عملية الحرق ، كما فى حشوة ديلا روييا ( شكل ٩٢ ) . ويمكن استخدام اللون فى أعمال البناء كمثل الكرايش المستقيمة الخارجية كما فى منزل ليفر بنيويورك ( شكل ٧٨ ) ، ومبنى شاطيء البصرة بشيكاجو . ولهذه التأثيرات اللونية فى النحت والعمارة دلالتها الخاصة كما يفعل اللون فى الحلى وفى المنسوجات أو فى أى نوع من أنواع الصناعات الصغيرة .

**الملمس :** الملمس أو تأثير السطح هو نوع آخر تشترك فيه جميع الفنون وينتج من طبيعة التكوين الخاص لكل مادة . وقد نشعر فى الواقع بهذا النوع من ( الملمس ) عن طريق أصابعنا فى النحت والبناء وبعض الفنون الصناعية الصغيرة . وقد تنتقل التفاعلات البنا عن طريق العين ؛ فكل من أعمال التصوير والطباعة والرسومات نوع سطحي مختلف مرعى طبقا لحشونة القماش أو نومة الورق المشمع (parchment) وغيرها .

وبينما تظهر الصورة ناعمة (مثل صورة فيرير شكل ٣٢) ، أو خشنة (مثل صورة فان جورج شكل ٣٩) ، فإن الأنواع الأخرى من الفن مثل العمارة والنحت أو القماش تظهر ناعمة أو خشنة بل هى فى الحقيقة ذات سطح ناعم أو خشن . وبالإضافة إلى أن الملمس الناتج من الاتصال المادى المباشر نجد أن السطح الناتج له أهمية خاصة تتبع اللون والحلم وبعض العناصر الأخرى .

والحقيقة أن أنواعا معينة من الملمس سوف تؤثر فى اللون كما ستؤثر فى اللونين الفاتح والقاتم . فالملمس الناعم يجتنب الظلال ، فى حين يساعد الملمس الخشن على ظهور الظلال .

وينبى أن يتفق الملمس مع الشكل أو التكوين الأساسى للشيء الذى وضع له ، كما فى الآلة الكاتبة الحديثة ( شكل ١٤٣ ) . أو الأشياء الأخرى الصممة قصصيا صناعيا حيث يفرض الفرض الوظيفى استخدام ملمس ناعم مع لون واحد بسيط . ومرة أخرى - كما فى أدوات التصميم الأخرى وهى على جانب كبير من الأهمية - ينبى ترتيب الملمس ترتيبا منتظما كجزء من التأثير الموحد .

وأعمال التصوير التى لها ملمس على درجة عظيمة تشمل صورة جورج جيتس الشخصية لهولباين ( أنظر شكل ١٩٧ ) وصورة الفتاة وإيريك الله لفيرير ( شكل

( ٣٢ ) **والخطية** لأنجر ( شكل ٢١٩ ) فيغلب عليها جميعا السطح الناعم . مثل ملمس المينا تقريبا . ويختلف تأثير الملمس في صورة بيسارو فلاحون يستريحون ( شكل ١١ ) وصورة مظهر قبل لقان جورج ( شكل ٣٩ ) ، ذات الملمس الخشن ؛ ففي صورة بيسارو تمطينا انفعالا خاطفا ، أما في صورة فان جورج ، فتطينا توترا عصبيا . وفي مجموعة الصور الأولى خصوصا في صور هولباين وفيرمير ، كان الغرض من وجود الملمس هو أن تغطي الاحساس المادى الحقيقى للخامات المستعملة . ونعومة الخشب اللامعة والمينا أو الزجاج ، وفي صورة أنجر نجد أن الملمس الناعم يعمل على تجميل بشرة المرأة . ويستخدم بيسارو و فان جورج الملمس بأساليب مختلفة ، أولا لاعطاء الاحساس بالحركة ، وثانيا الاحساس بالصف

**الشكل :** ولو أننا نتكلم دائما عن الشكل كاحدى المواد أو الأجزاء الأساسية للتصميم ، فإننا سنرى أن جميع الأشكال سواء أكانت ذات بعدين أم ثلاثة أبعاد ، أو سواء كانت واضحة أم غير واضحة ، فهي في الواقع نتيجة للتفاعل المزدوج بين المواد التي سبق ذكرها : وهي الخط والدرجات الفاتحة والقائمة والظل والنور واللون والملمس . وقد نعتبر الشكل في هبته الحالية بالنسبة للاحساس الوصفى البسيط كشكل له صلة بالشكل الموجود ولكن اعتباره أيضا على أنه أكثر النظم تعقيدا تلك التي تشمل التصميم بصفة عامة ، وهو « شكل » الصورة أو التمثال أو البناء .

وقد توصلنا الآن الى النقطة التي قد نختبر عندها العوامل ذات المراتبة الثانية ، وهو ما سبق أن سميناها بعناصر الأداة للعمل الفنى . وقد سجلت هذه العناصر حرفيا على أنها عناصر الجسم والفراغ ( solids and voids ) ثم المساحات الهندسية والمساحات الفاتحة والقائمة والفراغات . وقد نضيف الى هذه العناصر عنصر الجسم أو الحجم .

## العناصر

**الحجم أو الشكل :** هو ما يوجد في كل فن ليكن المشاهد من ادراك أبعاد الطول والعرض والسمك . كما هي منطبقة على الشكل . والمشهور السائد في هذه الأشياء الصلبة مثل الباني وأشكال النحت ، أو في بعض أنواع الفن الصناعى هو بأنها تحتل جزءا معينا من الفراغ المحيط ، ولها كتلة خاصة تمطينا نوع الحجم الذى تشغله . وقد نشئ حول التمثال أو نمدخل داخل المبنى ، أو نلمس بأيدينا قطعة من الإنتاج الصناعى ، فنجد أن لدينا ادراكا مباشرا لكل منها بالنسبة لصلابتها وقوة ملمسها والحجم الذى تشغله . ففي أعمال التصوير والفنون الأخرى المسطحة ذات البعدين يجب علينا أن نبتكر أو ننسئ هذا الاحساس بالحجم عن طريق تنسيق خطوط تتجه في الاتجاه المرسوم . وعن طريق ملمس مرتب ترتيبا واضحا . وكذا عن طريق الألوان التي تتجه الى الأمام وإلى الخلف ، وعن طريق الأضواء والظلال .

ويمكن معرفة الأحجام أو السمة نظريا عن طريق الخطوط المحيطة التي تغطي لكل تكوين شكله ، كما في الإناء الخزفي الصيني ( شكل ١٢٧ ) أو الإناء الإغريقي ( شكل

٤٩) كما يمكن معرفته عن طريق أنواع تباين الدرجات اللونية الفاتحة والغامقة للفئة وذلك بالظلال المتكسفة عليها ؛ وبطينا هذا العامل أيضا الاحساس بالترابط . إما الوسيلة الثالثة - ولو أنها بسيطة وتساعد على الإدراك والتفهم - فهي كذلك التأثير الممكن للرؤية الانفعالات الخاصة بالناس الآخرين عندما يقومون بلمس أو رفع أو كسر شيء صلب .

وتتضمن العلاقة بين الأشكال الصلبة والأخرى التي من نوعها أحد أجزاء التصميم الحيوية . فمبنى آر . سي . إي ( شكل ٥٨ ) عبارة عن ترتيبات محسوسة من أحجام ثابتة من الحجارة تتجه الاتجاه العلوى الى قمة البناء . ولعمد البارثينون ( شكل ٦٢ ) مجموعة مرتبطة ذات أيقاع من الأشكال الأسطوانية والمستطيلة والهرمية ( كالأعمدة وغيرها ) . وقد صمم تمثال الآله العظيم بكتلة على شكل متوازي مستطيلات ليتناسب مع حجم العمود المثبت عليه ( شكل ٢٤ ) ، وكذا التماثيل الطويلة الشكل على واجهة كاتدرائية شارتر ( شكل ٢٢ ) فهي تحقق الهدف الفني وكان حجمها قد تغير ليتناسب مع الأعمدة التي أقيمت عليها .

**الأحجام والارتفاعات :** ويستخدم مختلف الفنون للأجسام والارتفاعات نجد أنها لا تتعامل مع امتزاج بين مجموعة الأحجام وحدها كما في مبنى آر . سي . إي بل أيضا مع الأحجام التي تتبادل الوضع مع المساحات الفارغة . وقد نرى هذا المزيج في مبنى هيئة ادخار رأس المال بفيلا دلليا ( شكل ٧٣ ) ، حيث يتصل الجزء العلوى للبناء المستطيل اتصالا وثيقا بذلك الجزء الخاص بالمصعد الكهربى الملاصق له تاركا مساحة غير مشغولة بنسب أمكن مراعاتها وعولجت بدقة عند وضع التصميم النهائى . وقد تلقى نظرة على تصميم مبنى مركز روكفلر بنيويورك كأنها أحجام مستطيلة متتالية منسقة متمعة للنظر مع ذلك الفاصل الموجود بينهما . ويقدم لنا منزل ليفر ( شكل ٧٨ ) الذى يتكون من بناء ضخم نحيل وضع فى فناء فسيح ، فاصلا جزئيا بين كتلتى المبنى .

وبالنسبة للنحت الحديث ، نجد أن اعتماد جزء من الحجم يعرض شديدا بفرض التأكيد والبساطة والشعور الفطرى ، وبعض الأطراف الأخرى الممكنة قد تخلف في العمل طابعا جديدا كلية . ففي أعمال هنرى مور و جاك ليبشيتز و تيودور روزاك ( شكل ٨٢ ) تنقل العين من حجم الى آخر ، حيث يحاول الفنان في العمل على إيجاد قبضة أو فراغ فى الشكل لتحقيق تأثير مرئى . وقد يكون تأثير هذه الروابط المتداخلة بين الأشكال الصلبة والأشكال المجوفة كالتأثير للوجود بين الأشكال المشغولة بمفردها .

وتقدم الفنون المسطحة ذات البعدين ترجمة لهذه الظاهرة وفيها يكون اعتمادها اقل بالنسبة للنحت لازالة الأجزاء أو أجزاء منها عند أماكن معينة ، ولو أن هذه الازالة قد تحدث خصوصا فى الشكل الحر أو الأحجام التي أوجدها بعض الفنانين المعاصرين مثل ميرو وكل وهنه الفنون لها علاقة أساسا بترتيب الأشكال المصورة أو غير المصورة فى التصميم لتعطي تباينا غرضيا للأشكال المجوفة والمشفولة . وسوف توضح الزخرفة الموجودة على الأنيصة الاغريقية ( شكل ٤٩ ) هذه النقطة ، كما ستوضح الصورة الشرقية التي سبق الحديث عنها ( شكل ٣٧ ) .

**المساحات الهندسية :** تعتبر المساحات الهندسية ، أو عمليات التوزيع في الصورة أحد أجزاء التصميم الهامة لهذه المرحلة الثانية من الخبرة والتنظيم . وهذه المساحات عادة مسطحة ، أي ذات بعدين طولاً وعرضاً ، وغالباً ما تكون مربعة أو مستطيلة أو دائرية أو مثلثة أو بيضاوية أو شكلًا حراً . ولهم في هذه النقطة بالذات ، هو أن المساحات التي تتكون من الخط واللون والتأثيرات الفاتحة والقائمة ، وأبعد من ذلك فإن مساحات ( أو توزيع ) أي شكل ما سوف يكون بمثابة قاعدة للتكوين تشغل على أشكال هندسية متعددة في تفاعل يعتبر أحد المعاني الرئيسية في خلق نوع التصميم . وتعتبر الإمكانيات التي يمكن بها تفهم الحطة الأساسية للفتان بالنسبة لتكوين بسيط من المساحات الهندسية ، أو بالنسبة لمساحة هندسية واحدة ، في الواقع عاملاً مساعداً جواراً في فهم فكرة التخطيط بأكمله .

ويجب أن نتذكر دائماً الحقيقة من أن هذه المساحات مطلقة تماماً ، وقد تكون مثل هذه التوزيعات مثلثاً أو مساحة متوازية ، أو شكلاً متشعباً ، أو دائرة ، أو الشكل الذي على حرف "S" وحرف "L" كأسس لتوجيه عين المشاهد من جزء من التكوين إلى جزء آخر ، تمهيداً لفهم أكثر عمقا . وقد سمي هذا التخطيط المطلق « بذات البعدين » فقط ، وهو في هذا الصدد امتداد لطبيعة الفنون التشكيلية التي هي على وجه التحديد « ذات أبعاد ثلاثة » . ومع ذلك فنستطيع الكلام عن التوزيع الثلاثي في صورة علوية الصغور من عمل ليوناردو ( انظر شكل ١٥٤ ) والمساحات المتوازية التي توضيحها صورة رفائيل المسماة بعلواء الصغور ( شكل ١٦ ) ، وصورة روبنز التزلزل من الصليب التي على شكل "X" ( شكل ١٧ ) والشكل المتشعب أو الأشعاعي في صورة القديس في صورة الفتاة وإبريق الله لفيرير ( شكل ٣٢ ) والتوزيع القياسي في صورة القديس الحمل لجان إيك ( شكل ١٠٣ ) . والقصد من استحداثنا لهذه المواصفات الهندسية البسيطة للأعمال في مساحة رأسية ، نجد أن تخطيط هذه المواصفات يتبع نظام الخط والدرجات الفاتحة والقائمة أو اللون الذي يجعل مثل هذا النموذج مرتباً .

ومن الطبيعي أن تشير كل هذه الأعمال عن طريق استعمال خصائص أخرى مثل الفراغ ( ويشمل المنظور ) ثم الأجسام والفراغات ، إلى البعد الثالث كذلك . وتعرض صورة التزلزل من الصليب مثل مساحتها التي على شكل "X" في حدود التباين القوي بين الفاتح والقاتم والتجريد الفعل لأطراف وأجسام الأشخاص ، إلا أن كل شكل أو كتلة في هذه الصورة موجودة وجوداً ذاتياً مساهمة في اظهار ما في العمل من بعد ثالث كما يفعل عناصر الفاتح والقاتم . ولو أن الحركة المحورية هنا يبقى مظهرها في مساحة أخرى . فقد توجد أشكال هندسية أخرى تنتقل بسهولة من مساحة إلى أخرى . مثال ذلك علواء الصغور من أعمال ليوناردو ، حيث نجد أن المساحة المثلثة الانسانية عند الفحص الدقيق عبارة عن شكل هرمي . وهذا هو الشكل الهندسي ذو الأبعاد الثلاثة ( المجسمة ) . ويطيننا الإشعاع الطبيعي في صورة الفتاة وإبريق الله وكأنه مساحة مسطحة . ولكن عندما نرى تدابحل الأشكال بعضها في بعض وتوزيع الإضاءة الفاتحة والقائمة في الصورة كلها أي من الأمام إلى الخلف ، ومن جانب الصورة إلى الجانب الآخر ، نجد أنها تظهر ذات تأثير مجسم . أما

صورة علوية الفجر التي رسمها رفائيل فتظهر فيها ظاهرة التفسير في حد ذاتها من الاحساس المرئي المسطح الى الاحساس المرئي المجسم ذي الأبعاد الثلاثة . وذلك للتوازي الذي يمرر عنه امتداد احدى أوجل المعزاء وخط الأكتاف والأذرع اليمنى ، حيث تنتقل من المساحة الامامية للصورة الى المساحة الخلفية ، وهي هنا كما لو كان توزيع المساحة مبعثرا في الأركان الموجودة في فراغ الصورة . وتحدث مثل هذه الظاهرة غالبا في تصوير مركب مقبل في صورة ما \*

وليس من الضروري بالنسبة لهذه الفنون ذات الأبعاد الثلاثة أن نميز بين التأثير الأول وبين أى تأثير آخر قد يحدث بعده . ومع ذلك فمن الجائز أيضا لهذه الفنون بالنسبة لنا أن ندرج ما بها من التوزيعات الهندسية . وتعتبر الحركة الدائرية الموجودة في تمثال **واهي القرص** لمايرون ( شكل ٨٦ ) مثلا بسيطا . وفيها نجد حركة القوس قد انتقلت من القرص عن طريق الدراع اليمنى والكتف والذراع اليسرى ثم الى الأرجل . وكذلك انزعاج بعض الأجزاء من المبني بالنسبة للمعارة قد يطمينا توزيعا هندسيا أساسيه ( مثل عقد تيتوس ١٦٤ ) أو الشكل المستطيل ( مثل قصر فارنيزي شكل ١٥٥ ) . الا أن قيمة التصميم وقيمة الفراغ الداخل لمظم المباني تعتبران قويتين جدا مما جعل هذا الاتجاه قليل الاهتمام نسبيا . الا اذا كان الفرض منه تحليل تكوين الواجهة ، كما حدث في الاعتبارات الأولية لكنيسة باتسي ( شكل ٣٠ ) \*

**المساحات الفاتحة والقائمة :** وكما هو أيضا على مستوى عناصر التشكيل وخصائص للتصميم فاننا قد نهتم بتأثير الفاتح والقائم . ليس بالنسبة للقيمة كما سبق وصفها . ولكن بالنسبة لاستعمالها التكويني في العمل كله . مثال ذلك صورة **القديس جون فوق باليموس** ( شكل ١٠٦ ) ، فقد أمكن الحصول على التأثير العام عن طريق انتقال كتل المساطق الفاتحة والقائمة المتبادله من مكان الى آخر ، حيث ينتقل بصريا من المساحة الامامية للصورة الى الوسط ، ثم الى المساحة الخلفية للصورة ببطء الا أنها ذات قوة وتأکید ، حيث يعطى ذلك التأثير قوة معينة للتكوين . وتبين لنا صورة **هوت العلواء** لكافاجيو ( شكل ١٥١ ) اتجاه المساحات الفاتحة الحقيقية من شخص الى آخر في الصورة فتتقله كما لو كانت تملو المساحات القائمة المتداخلة لتجعلنا نبول ببصرنا مسح ما يهدف اليه الفنان \*

ومثل هذه الأمثلة موجود في فن النحت مثل **نشوة القديسة تيريزا** ( شكل ٩٨ ) حيث يعطينا السطح كله الشعور بالحركة والتكامل عن طريق المهارة اليدوية في تفسير المساحات الفاتحة والقائمة التي أوجدتها الفنان . وذلك بالخفر أسفل ثنيات القماش من بداية النحت حتى نهايته . وقد وجد نفس التأثير في أعمال النحت القوطي الأخيرة بأوروبا ثنيات على قماش ، ومتعلقة على الخشب أو الحجارة \*

وتبين المعارة تأثير هذه الخاصية ، وبالتالى كما في عدد من الأمثلة القوطية أو الباروك . وكلا الكاتدرائية مثل كاتدرائية باريس وشارتر ( شكل ٢٣ ) ورايز وأمين : بنا فيها من المساحات ذات الزخارف المفرغة تحلت طينميا ظلالات كثيرة تتلألا داخل المبني كله ؛ وتعمل على زيادة الاحساس بالحركة اللانهائية . ويبين لنا البناء ذو

شكل (١٩١) كارافاجيو : موت الصلابة ،  
متحف اللوفر ، باريس .



الطراز الباروك مثل كنيسة القديس كارلو ذات الأربع النافورات ( شكل ٢١٤ ) حركة سطحية أكثر اندماجاً إلا أنها ذات تأثير موجود من الدرجات الفاتحة والقاتمة يعطى للمبنى الاحساس الغريب بعلم الارتياح وكذا الاحساس بأسلوبها الانغمالي .

**الفراغ :** الفراغ كصفة من صفات التصميم وقد نعتبره العنصر الوحيد الذي له أهمية كبرى ، حيث انه الوسيلة الرئيسية للفنون لعملية الخلق والمحاكاة أو تحديد الفراغ ( كما في النحت والتصوير والعمارة بالتوالي ) . وكل الفنون لها صلة بالفراغ كخاصة قائمة بذاتها .

فبالنسبة للتصوير ، يساعد الفراغ على خلق نوع من الواقع الفني أو المنطوق كما يعمل على ايجاد الواقع المنعكس من عالم الحقيقة . ويوجد الفراغ أيضاً كمعنى لتوحيد الصورة وتكوين تراكبها . ومهما يكن الغرض منه فقد يمكن التعبير به في أساليب مختلفة . والطريقة الوحيدة المبسطة هي عن طريقة تدخّل الأشكال ، كما في أعمال الفسيفساء البيزنطية ( رافينا شكل ١٣١ ) أو في أعمال التصوير الهندسية التجريدية كما في التكوين الذي رسمه موندريان ( شكل ٣٣ ) فتجد في كل من

للتأثيرات الاتجاهات أو مواقع الفراغ تشير إلى وجود فراغ متكامل ، وذلك بتربط الأشكال الخارجية والداخلية . وقد ينتج تأثير الفراغ عن طريق تدخل وشفافية الأشكال . ومثال ذلك أعمال بيكاسو ( شكل ٢٢٤ ) في الطراز التكعبي الذي يبين مجموعة من الأشكال لم تتدخل بعضها في بعض فحسب ، بل تبين مجموعة معينة من الضوء تمر من خلال سطح إلى آخر تحته . ( وقد استمرت هذه الطريقة بأسلوب أكثر اندفاعاً في فمثال بيلزير شكل ٨٤ ) حيث تتدخل الأسطح بعضها في بعض .

ويمتد للنظور أحد العوامل التي لها تأثير قوى في إيجاد الفراغ بالنسبة للتصوير ( والنحت البارز ) سواء أكان منظوراً متوازياً ، أم منظوراً مائلاً . أم ( مجسماً ) . وقد يني المنظور للتوازي أو التخطيطي كما نراه في الباب السادس على أساس أن الخطوط المتوازية تتحرك بعيداً عنا لتتلاقى ، فعندما نرسم شكلاً بخطوط التلاقي في الزوال ، نجد أننا نعيد مرة أخرى الظاهرة ونعمل على خلق الإحساس بوجود الفراغ وقد بنيت أيضاً على الحقيقة ، وهي أن الأشياء البعيدة تظهر وكأنها صغيرة فهذا صحيح ، لأن العين ترى عن طريق الصور المشتقة من الإشعاعات الضوئية الناتجة القادمة من الشكل . وترى الإشعاعات القادمة من أعلى وأسفل هذا الشكل من خلال علة العين ، حيث تنعكس وتنتج إلى الرائية في حجم مصغر إلى المسافة التي وصلت إليها . وعلمنا أن نرسم هذه الطريقة بخطوطها المائلة المتقاطعة للإشعاعات الضوئية لنرى بأن الشكل الذي يكون ارتفاعه قدما واحدة عند مسالة بعيدة سوف ينتج عنه صورة أصغر حجماً على « رائية » العين ، وأن نفس الشكل الذي يصعد مسافة قصيرة سوف ينتج عنه صورة أكبر حجماً . ويمكن مشاهدة مثل كلاسيكي للمنظور للتوازي أو الخطي في صورة ليوناردو **العشاء الأخير** ( شكل ٩٩ ) .

وتغير القيمة في المنظور المائل في ألوان الصورة ، وذلك بانفعالها من القيم القائمة الموجودة في المساحة الأمامية إلى قيم أفتح في المساحة الوسطى من الصورة ، ثم فاتحة جداً في المساحة الخلفية للصورة ، وفي بعض الحالات يعيد المصور الظاهرة مرة أخرى عن طريق الخبرة الحقيقية التي تظهر فيها الأشياء البعيدة أفتح في درجة اللون ، لدرجة أنه يصبح من الصعب رؤيتها وتصبح غير محددة . وهناك مثل للأعمال ذات المنظور المائل قد نجده في صورة كونستابل **عربة القويس** ( شكل ١٠٧ ) .

ويمكن توضيح الفراغ أيضاً كما سبقته مشاهدته عن طريق استعمال الألوان الأمامية والخلفية أو القريبة أو البعيدة حيث تجعل بعض أجزاء الصورة تقترب إلى الأمام ( أو تظهر ) وبعضها يختفي . فتظهر الألوان الدافئة والباردة مثلا في المساحة الأمامية والخلفية على التوالي ، كما في صورة المنظر الطبيعي ودراسة الطبيعة الصامتة التي رسمها ميزان ( شكل ٢٣ ) ، أو أعمال عصر النهضة مثل صورة جوجيولي **الفرقة الموسيقية الوطنية** ( أنظر شكل ١٧٥ ) .

وقد نجد بعض هذه التأثيرات في النحت البارز ، فمثلا ، أبواب الجنة من أعمال جيبرتي ( شكل ٩٠ ) حيث استخدمت الخطوط التلاقية وخطوط الزوال بكثرة وظهرت المسافة من أعلى ، وذلك بتناثر الأشكال التي كان مفروضاً أن تكون موجودة

فى المؤثرة • وقد تكونت علاقات خاصة فى أعمال النحت كما فى تمثال مجموعة لاوكون ( انظر شكل ١٨٧ ) عندما وضعت بعض الأشكال أمام الأخرى •

وكما كان مفهومنا من قبل عن الفسيفساء البيزنطية كما فى صورة مونديان . حيث لم يكن مهماً أن يكون الفراغ متخذاً الشكل الطبيعى ، فقد يكون هدف الفنان هدفاً ادراكياً بدلاً من أن يكون هدفاً حسيّاً ، وهو ما له صلة أكثر بعرض الأفكار والحالات التى توجد عليها ( مثل الانفصالات القوية ) أكثر من أن تكون مع المظاهر المادية الحقيقية مثال ذلك الصورة الصينية المسماة *تطهير الوصيطة الإمبراطورية* ( شكل ١١١ ) حيث تبين لنا وجود الأشخاص داخل فراغ مثالى بدلاً من أنهم داخل فراغ ذى أسلوب واقعى • كما يوجد نفس الأثر عن طريق التأثيرات فى الفراغ الموجود فى الإطار « الأفرىز » الزخرفى لمعهد البارثينون ( شكل ٨٩ ) ، ومرة أخرى نجد أنه من الصعب تحديد المكان الذى يتحرك فيه الناس • ولستنا فى حاجة إلى القول بأن أعمال الصورة التى تتخذ الأسلوب الطبيعى لم يكن نتيجة الحاجة إلى الملاحظة ، بل نتيجة الحاجة إلى الغرض الفنى الأدبى لتقليل من الأشكال ومن المعالم التى تتحول إلى مجموعة من رموز ذات طابع مثالى قد درست نظرياً ولهذا لا نستطيع أن نقول بأن الفراغ الموجود فى الفسيفساء البيزنطية أو فى أعمال التصوير الحديثة ، معناه عدم وجود الفراغ ، فهى تتضمن نوعاً مختلفاً منه فهذا الفراغ يختلف فى قوة اتجاهه عن ذلك الفراغ البنى يوجد فى أعمال عصر النهضة وما بعد عصر النهضة • وقد وضع كل من فناني الفسيفساء البيزنطية والمصور الهنسى الحديث والمخطاط الشرقى اتجاهها لفراغ مختلف يمكن رؤيته عن طريق الأحاسيس التى تجعل للعمل الفنى معنى جمالية •

ويمكن إيجاد الفراغ عن طريق انتقال الدرجات الفاتحة والقاتمة من مساحة إلى أخرى ( انظر صورة بوسان ، شكل ١٠٦ ) وكذلك عن طريق التغير فى الحجم بالنسبة لشكل وآخر ، بتكامل الأشكال ببعضها ، وظهور أشكال معينة فى مقفلة الصورة والبعض الآخر فى مؤخرتها •

وتختلف علاقة العمارة بالنسبة لمشكلة الفراغ إلى حد ما عن مشكلة الفراغ الذى نراه فى أعمال التصوير ، حيث إن المصمم للمباني يحاول خلق فراغ بالبناء حوله فى المكان الذى وجد فيه ، بدلاً من استخدام الخداع فى المنظور أو استخدام الدرجات الفاتحة والقاتمة اليدوية أو العناصر الأخرى المشابهة • وتصادف بعض المصممين مشكلة تحديد النسبة أكثر من عملية إيجاد النسبة نفسها ، ولكن بالنسبة للمصمم الحقيقى ، منبج أن هناك مشكلة دائمة وهى ربط الفراغات الداخلية بكتلة المبنى وبالواجهة أو خارج المبنى وكذلك ربطها بالفرض الانتقائى ، وقد تحتاج إلى ربطها بما يحيط البناء من العناصر الموجودة فعلاً •

وعلى المباني والمصور أن يدركا وجود : ( أ ) فراغ منتظم ( ب ) وفراغ محدود ( ج ) وفراغ لانهاى • وبالنسبة للعمارة نجد أن الفراغ الدائم يتمثل فى منزل توجنبجيات من الداخل وهو من تصميم ميس فان دير روه ( شكل ١٦٤ ) حيث يرتبط فراغ المجرى الواحدة بالأخرى دون وجود جدران بينهما • وكذلك فى فن



التصوير ؛ قد تتكلم عن ارتباط المساحة التي تليها ، كما نجدها في صورة لومير ( شكل ٢٢ ) وصورة تيربورك حيث يأخذها من حجرة الى اخرى . او من المنزل الى الشارع .

والفراغ المحدود المشتق من الحوايط معناه عزل السكان من الخارج ، او عزل المشاهد الموجود بالشارع عن المقيمين بالدخل ، كما في الكاتدرائية الرومانسكية المعلقة التي لا يدخل اليها أحد ( انظر شكل ١٩٠ ) ، او المنزل الروماني ذي الرغبة المعبرة للفضوض التام الموجود في الواجهة المختلفة المعلقة على الشارع . ونجد في فن التصوير ان مجموعه كاملة من الأعمال لها اهتمام خاص محدود ومتقاربة النوع . وتبدأ صورة هوث القديس فرانسيس بليوتو ( انظر شكل ١٧٦ ) بنقطة معينة من الفراغ ، وفيها يتجه خط الصورة الى الخلف تجاه الجدار . ثم يتحرك جانباً تجاه الشرفات «الفراندات» ويقف عند الأماكن الثلاثة ولم يتحرك أبعد من ذلك . ويبدأ الفراغ في صورة المنظر الطبيعي الذي رسمه بوسان القديس جون فوق باتموس ( شكل ١٠٦ ) من أسفل الصورة مع القديس ، ثم يتجه الى المساحة الموجودة وسط الصورة وتنتهي مع منظر الجبال الموجود بالوخزة والأشجار الموجودة في كلا الجانبين . ويعتبر التأثير الموجود في هذه الصورة أحد المناظر النادرة داخل إطارها . وحتى الفسيفساء البيزنطية وكذلك صورة مونفزيان المحدودة فهما أكثر تحفظاً في اتجاههما الضعيف والقوى .

ويظهر معالم الفراغ اللانهائي في العمارة القوطية بجدرانها الممزولة ، والحركة التي لا حد لها ، والإضاءة الدائمة التي تملأ داخل المبنى وخارجه . وفي التصوير نجد أن الأعمال التصويرية مثل صورة الجريكو القديس مارتين والتسول ، أو أعمال الباروك مثل صورة رمبرانت الرجل ذو الخوذة الذهبية ( شكل ١٥١ ب ، ١٠٤ ) تتضمن فراغاً غير محدد . ونرى القديس والحصان في الصورة الأولى وقد برز في مقدمة الصورة تجاه المشاهد وتجاه الخلف عن طريق الطبيعة المنخفضة ذات الألوان المتباينة القوية تحت السماء التي تسيطر على الصورة كلها . فتجانس كل من الأشكال والفراغ لا يجعلنا نتحول بنهنا بأن هذه الأشكال لها حدود . وفي أعمال رمبرانت وما يحتويه من أسلوب رمزي حيث تعكس رمز المأساة العالمية الأدبية ، يصبح من الصعب تحديد الزمان والمكان اللذين وجد فيهما الرجل في الصورة . وقد اختلف الشكل في الظلام وبرز الفراغ خارج الصورة الى عالم مجهول لا حدود له .

ان أهمية الفراغ الخارجي أو الداخلي في الرسم التصويري لا يمكن المبالغة فيه ، فهو الحامة الحيوية بالنسبة للصورة ، ومنبع قوتها ، وهو أيضاً منبع خداعها للواقع أو تصويرها لعالم الفنان نفسه ، حيث تتحرك فيه الأشكال تحت القوى المختركة للخيال التصويري وحده .

### أسس التصميم

تتضمن المرتبة الثالثة من التصميم ، بعض الأسس كالسيطرة والتكامل والتوازن والترديد والنسب كالتي تطبق على العناصر . ونحاول هنا فقط وصف التفكير المرن



شكل ( ١٥١ ب ) الجريكو : القديس  
مارتن والتسول • متحف الفن الأمل من  
مجموعة ميللر ، واشنطن •

للفنان والمشاهد الذي نتوقه • فلا نقول - ويجب أن يراعى ذلك - أن بعض الأعمال  
تتبع أسس تصميم معينة ، ولذلك فهي تعتبر فنا عظيما •

إنها لتجربة ممتعة لها أهميتها إذا عدنا إلى الوراء لعدة سنوات إلى الكتب التي  
تستعرض ما نسميه بالأسس عن طريق الأعمال التي بلغت الشهرة في عصرها • أما  
في عصرنا فنجد أنه ليس لها أهمية كاملة للفن الجيد • وينتج جزء من هذا التناقض  
الواضح نتيجة للتغير في النوق بعيدا عن الناحية التصويرية العاطفية التي كانت  
موجودة في الجزء الأول من القرن العشرين • ومع ذلك فإن من دواعي الحجل أن نرى  
كيف أن المؤرخ الحديث يستخدم أعمال التصوير الماضي ، مثل أعمال روبنز ورمبرانت  
أو تيتان ، وذلك لوصف أساس معين ، ثم الإشارة إلى فنان مثل ميسونير  
(Meissonier) ( شكل ٢٢٠ ) كمثال آخر لنفس الفكرة • ولو أن بعض الفنانين  
الحديثين يستعرضون أيضا الأعمال التي تحتوي على التصميم أو الإيقاع  
والتوازن وغيرها ، فهم في الحقيقة مهتمون بالسر القصص أكثر من الشكل أو التصميم  
كما كان مع فنان الماضي ، حيث يستخدم مثل هذا الفنان الشكل لالتباس من الكتب  
الفنية أكثر من الاقتباس من الحياة ومن التقاليد الحية القوية التي يحياها •



شكل ( ١٥٦ ب ) دلائيل : مدونة  
الينا • الفالكان ، روما • المسكن البابوى •

ومع أننا نتحدث هنا عن أسس التصميم على حدة فى تطبيقاتها لأعداد معينة ، فسوف نجد حالاً أن العمل الواحد قد يتضمن عدة أسس مختلفة . وهى العلاقة المتبادلة للأسس التى تعطى للعمل تأثيره الخاص • وقد يصور الشكل التكامل أو الحركة المنتظمة . ( الايقاع ) إلا أنه سيكون من النادر تحقيق ذلك دون استخدام أحد الأسس الأخرى أيضاً •

وكما فى حالات التصميم الأخرى ، نلاحظ أنه لو أمكننا مضطرين استخدام أشكال هندسية معينة لاطهار طبيعة ما يفكر فيه الفنان مثل الخط والمربع أو الدائرة ، فالفنان لا يفكر فى تخطيط الصورة أكثر مما يفعله فى عمل تمثال أو فى تصميم مبنى • ومع أن الناس دائماً يهتمون بالأشكال البسيطة غير المجسمة ، إلا أن بعض الأمثلة الأخرى تبين دائماً أن الفنان قد فكر فى درجات الألوان ، أو قيم أساليب الدرجات الفاتحة والغامقة •

**عنصر السيطرة :** يعتبر عنصر السيطرة فى الصورة من أبسط الأسس التى يمكن عرضها والتى تصور بكل وضوح الاتجاهات الثلاثة • ففى صورة النزول من الصليب التى رسمها روبنز ( شكل ١٧ ) نرى فيها السيطرة الواضحة ( وعلاوة على ذلك التأثير المتكامل إلى حد ما ) لذلك الخط المنحنى من الناحية العلوية جهة اليمين إلى الناحية السفلى جهة اليسار • وبمنظرة أخرى يتضح لنا أن وجود هذا الانحناء يمثل القيم الفاتحة والداكنة ، كأنها تناقض موجود بين جسم المسيح الكفى ، وبين الألوان الفاتحة المحيطة به • وفضلاً عن ذلك فالشكل المنحنى يمثل من مساحة أمامية إلى

مساحة أخرى خلق إحساس بالعمق \* إلا أن السيطرة وحدها لا تعطي التأثير المطلوب في مثل هذا العمل . وكذلك يبين التوازن في ترتيب الأشخاص في الجانب الأيمن والأيسر ، وترتيب الإيقاع والأسلوب في الحركة الدائمة مع تكرار الأشخاص المحيطة مع الأسس الأخرى \*

ولو أن صورة ديمرانت التي تسمى « حارس الليل » خروج رفاق كابتن باننج كوك للحرس المدني ( شكل ١٥٢ ) ليس فيها شخص واضح يسيطر عليها . فهي تمكس على المشاهد ما يراه من المساحة المضئنة المتباينة مع الألوان الداكنة المحيطة \* ويساعد ذلك على نوع من الإضاءة تحتل مركز الصورة ، وفيها تنتقل إلى أعماق الظلمة المضادة غير الواضحة نسبياً \* وعند تأكيدنا لهذا التباين فإننا قد نعتبره كسيطرة قائمة في الوقت الذي تكون فيه متقاربة كما هي موجودة هنا فنطلق عليها « قمة » أو « شموخا » وتحدث القمة أيضاً في الصورة مثل صورة موت العذراء التي رسمها كارافاجيسو ( شكل ١٥١ أ ) ، حيث وزع الفنان أضواءه بطريقة تجعل المشاهد ينتقل ببصره من أحد طرفي الصورة إلى الطرف الآخر حتى تصل به إلى المكان البارز للصورة وهو وجه القديسة المبتة \* وتبين لنا مذبحة الحمل المقدس في وسط الصورة التي رسمها فان إيك ( شكل ١٥٣ ) وجود السيطرة الروحية والمادية في المساحة التي تتوسط الصورة



شكل ( ١٥٢ ) ديمرانت فان دايك : « حارس الليل » خروج رفاق كابتن باننج كوك للحرس المدني \* متحف رايكس + أمستردام ، هولندا ( صورة فوتوغرافية مصرح بها من مكتب الاستعلامات بهولندا ) \*

التي توجد بها المديحة حيث يتجه اليها الجموع الأخرى من الناس قادمين من كلا الجانبين . ويطبقنا هذا التوزيع المركزى الاحساس بالسيطرة والتكامل الى درجة كبيرة ، ويطبقنا أيضا الاحساس بالتوازن نتيجة للتوزيع الموحد نسبيا لهذه المجموعة الضخمة من الناس تجاه وسط الصورة .

وقد تتم عملية السيطرة عن طريق استخدام لون واحد أو مجموعة من الألوان فى نوع من العمل ، مثل الألوان الزرقاء للمتحدة فى صورة **الغلام الأزرق** لجينزبورو أو صورة **الفتاة وابريق الماء** لفرمير ، وتنتقل الألوان الزرقاء فى صورة فرمير من زجاج النافذة فى الناحية اليسرى الى رداء الفتاة الأزرق القوى والظل الأزرق الفاتح على وجهها ، ثم الى غطاء المضخة ذات اللون الأزرق ، الى القماش الموجود على المضخة ذات الألوان الزرقاء ، وكذلك العمود الأزرق المتدل من الخريطة المعلقة بالخائط . فان هذا التكرار يؤكد سيطرة اللون كما يطبقنا أيضا درجة كبيرة من التكامل .

وفى الغالب يمكن الحصول على السيطرة والقمة أيضا عن طريق الحركة القوية الى أعلى كما فى الكاتدرائية القوطية ( شكل ٢٢ ) فى كل من الداخل وخارج المبنى ، مع تأكيدها لتلك العقود المدببة القائمة . وكذلك فى تلك المباني ذات القباب ، مثل جامع أيا صوفيا (شكل ٦٨) ، حيث احتلت بذلك الطابع ، الذى يظهر فى البناء كله فتتضفى عليها طابعا خاصا . وقد يكون هذا التوزيع اقل أو أكثر تأثيرا الى درجة تسيطر



شكل ( ١٥٣ ) أندريا ديل بورتو : القديس إنياتشوس معقول الى السماء . كنيسة القديس إنياتسو ، روما .

القبة تماماً على المبنى وليست مجرد سقف له . وقد نجد أيضاً في الصورة هذه الحركة العمودية المسيطرة المندمجة الى أعلى ، كما في صورة القديس إيناثيوس محمول الى السماء لاندريا ديل بوتسو (Andrea del Pozzo) (شكل ١٥٣) حيث نجد موجات من الحركة المتجهة الى أعلى تصل بالقديس نهائياً تجاه السماء المختلفة من خلف السحب . وفي الكنيسة ذات القباب تعتبر نسبة القبة للقاعدة عاملاً له أهمية بالنسبة للتأثير النهائي ونجد في صورة ديل بوتسو ، أن النسبة بين الأشخاص والفراغ الذي يعملون فيه لتساعد على تنفيذ تلك الوثبة النهائية المتجهة الى أعلى .

**الترباط :** يساهم كل من عنصر السيطرة وما يرتبط بها من ظاهرة ومن قمة ، في ترباط العمل الفني المطلوب . ويعتبر هذا العنصر الثاني للتصميم أكثر دلالة على نجاح العمل الفني . لأنه منبع جميع روابط الأجزاء المتعددة التي لها أهمية ، وينبع منه الاحساس بملقة الأجزاء التي تم تضليلها ببعضها أو بارتباطها بالأجزاء الأخرى .

وقد يظهر الترباط في العمل الفني كالتنوع الموجود في الأعمال ذات الكفاية الذاتية أو ذات التكامل الشامل كما تعرض نفسها في الأعمال التي صممت نتيجة لتضليل دائم ، أكثر أو أقل تكاملاً في حد ذاته . وقد رتبت صورة خلق آدم التي رسمها ميكيل انجلو (شكل ٣٥) على شكل بيضاوي ، حيث تحتوي على درجة كبيرة من الترباط ، : أولاً ، عن طريق تقديم الأيدي ذات التأثير الرائع لكل من الشخصيتين البارزتين . وثانياً وجود الترباط عن طريق الحركة الدائرية الموجودة في الأذرع من الآله الى آدم ، ثم عن طريق أرجل آدم الممتدة ثانياً الى الآله ، ووجود ذلك الترباط القوي مرة أخرى جهة اليسار . وقد تتضمن الصور التي في الوسط والتي حول المساحة البيضاوية أو المائلي التي يتوسطها فتاة لسيح ، هذا الترباط أو التكامل الكلي .

وهناك نوع آخر من الكفاية الذاتية قد نجدها في مثل هذه التكوينات الموجودة في عصر النهضة المزدهر مثل صورة علواء الصغفور التي رسمها ليوناردو (شكل ١٥٤) وصورة علواء الفجر (شكل ١٦) التي رسمها رفاييل . فتشمل هذه الأعمال التكامل الهندسي الأساسي للجسم - ويوجد الترباط في صورة ليوناردو على شكل هرمي . أما في صورة رفاييل فنجد التجسيم الأسطواني - حيث يحتل العمل كله الذي يقوم بتنفيذه الفنان . فهو يحاول ( ويعتبر هذا أحد مقاييس نجاحه كمصمم ) - أن يقوم بتنفيذ مشهد تمثيل بمناصرة السالفة الذكر من الدرجات الفاتحة والقائمة والأشكال الصلبة والمجووفة والفراغات وغيرها الموجودة في هذه المساحة الضيقة المحدودة . وينتج مثل هذا الترتيب أو التنظيم ما يسمى « بالتكوين المترباط » وهو تكوين خاص له كفاية ذاتية يتضمن كل ما يحتويه الموضوع .

ويوجد الترباط أيضاً على مستوى أو أسلوب آخر ، وعلى هذا المستوى تتكلم عن الماطلة أو الفكرة غير المرغوب فيها أو عن شكل نوع معين من العمل غير المرغوب فيه . وقد ننظر الى مبنى آر . سي . إي ( شكل ٥٨ ) ونسائل : « ماهي فكرة التكوين الاساسي الذي يحاول به المبادئ التعبير عنه في المبنى ؟ » والجواب هنا واضح . وهو انه يجب أن يكون المبنى مرتبطاً أساساً بالمشكلات الأخرى الموجودة في تركيب مبني

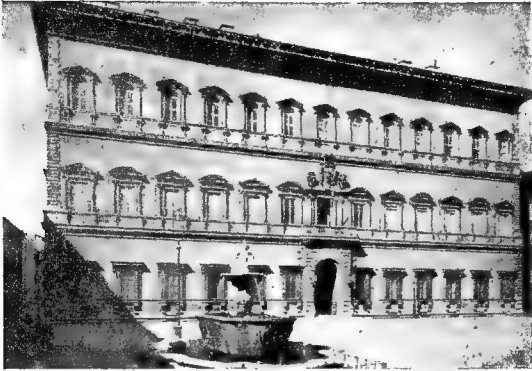


شكل ( ١٥٤ ) ليوناردو دالينشي :

طراء الصفود ، متحف اللوفر ، باريس .

مركز وركفلر ، أولا بالنسبة لتكوين القوائم العمودي ، وثانيا بالنسبة التي تعتبر أكبر تناسباً ومسيطرة على تكوين مبنى المركز . وأخيراً فإنه يجب أن يكون للمبنى في حد ذاته شكل معين أساسي ملحق به جميع الأجزاء الأخرى الموزعة في البناء . ونظراً لأن القوائم العمودي هنا هو الشكل الأساسي في المبنى ، وحيث أن المعمارى كان خاضعاً لقانون المدينة عند انشاء ميناء على طبقات متعددة وذلك لتجنب استقلال الضوء والهواء فقد توحدت كل من واجهة المبنى وجانبه ليتفق مع النموذج العمام .

ويواجه المبنى ثلاثة قوائم عمودية موحدة التوازن أقيمت على كل طابق سبقت إقامته ، فالقوائم المتوسطة أعلى من تلك القوائم الموجودة في الجوانب . ويرتبط هذا الترتيب بتلك القوائم الموجودة على جوانب المبنى حيث برزت القوائم أو الصفوف المقامة من قبل في اتصال مباشر بالقوائم الموجودة بالواجهة ، متجهة قليلاً إلى الخلف في كل طابق . وهكذا يمكننا أن نقول بأن المبنى تم تصميمه على أساس فكرة الترابط الواضح تماماً أمام مخيلة المعمارى . وتحتوى أيضاً على قيمة ترددية متحركة موجودة في التكرار الزمنى للقوائم ، كما تحتوى على التوازن بالنسبة لترتيبها حول القوائم المركزى الموجود بالواجهة الأمامية ، وعلى النسبة في العلاقة بين حجم فتحات النافذة وبين تلك القوائم البنائية التي تكون هيكل المبنى .



شكل ( ١٥٥ ) ساليو وميكل انجلو وديلايورتا : قصر فارنيزي ، روما .

فالذي له أهمية هنا ، هو أننا قد نشاهد تأثيرا واضحا يؤكد فيه عامل واحد من نوع البناء ، وهو استتالة الشكل في الاتجاه العمودي ، ويعتبر كل شيء بالنسبة لهذا العامل ملحقا : - القوائم العمودية التي تفصل النوافذ ، وشكل القوائم التي أعيد بناؤها ، وشكل النوافذ . وأبعد من ذلك ، فإن كلا من مبنى مركز روكفلر يحتوى الى حد ما على هذه الكتل المستطيلة العمودية ، مع أنها نفقت في كل منها بطريقة مختلفة وبارتفاعات وبنسب مختلفة مع اختلاف في اتجاه المبانى نفسها - لدرجة أننا يمكننا الحصول في النهاية على تأثير موحد ، بل متعدد ، ونحصل على ما يشبه دائما بالتمدد عن طريق الترابط .

ويصور قصر فارنيزي بروما ( شكل ١٥٥ ) ( الذي أشرنا اليه سابقا في بعض المناسبات الأخرى ) كما كانت تصور بعض مباني عصر النهضة هذا الإدراك لفكرة طارئة منفردة في التكوين وفق الممانى المتنوعة التي عن طريقها أصبحت واضحة وجميلة المظهر . والشكل المقصود به هنا هو الواجهة المستطيلة البسيطة المسطحة وما بها من التقسيمات الأربعة الأفقية التي تحتها مبنية من الكتلة الثقيلة بأعلى المبنى وتنتهي عند خط الأرض للمبنى ، مع مجموعتين من الخيوط تفصل الصفوف الأفقية من النوافذ





شكل ( ١٥٦ ) منظر من الجبل للصر فرساي ، فرساي ، فرنسا ( صورة لوفورالية  
مصرح بها من قسم الاستعلامات والصحافة سفارة فرنسا ) .

بعضها عن بعض • وللمحد من هذه الحركة الأفقية الأساميية ، فقد أعطانا المصمم نوافذ عمودية واضحة بأسلوب رقيق ، وعن طريق ترابط هذه النوافذ المتصلة بالمداخل الطويلة والقصور للمبنى ارتباطا وثيقا يقدم للمصمم تنوعا ، وذلك بتغيير التفاصيل الزخرفية الموجودة في أعلى كل صف من النوافذ • ويبين الصف الأسفل وجود بروز أفقى بسيط ، والصف الثانى يبين وجود الشكل المثلث والمقوس بأعلى النوافذ ، أما الصف الثالث فهو يشمل أشكالا مثلثة مفتوحة فوق النوافذ وكذلك فإن قاعدة كل صف من النوافذ تختلف لدرجة أنه فضلا عن وجود ارتفاع تكرارى جميل في كل طابق، فهو يحدث تغييرا وكأننا ننقل من طابق إلى الطابق الذى يليه •

ولتجنب احتمال ملل تكرار تأثير الخط المستقيم فى المبنى كله ، فقد لجأ المصمم أيضا إلى ادخال بعض المنحنيات : مثل المدخل الرئيسى للمنحنى البارز ( وهو ذو أهمية ) وطبقة القوائم المقنسة فوق الشرفة « البلكون » ، وأخيرا المنحنيات الموجودة فى خلايا الطابق الثانى • وتشكل هذه العناصر المنحنية الثلاثة نوعا من الشكل المتقاطع مع التصميم العام للمبنى وتكرار المرات وترتيب نوع الخط المستقيم الذى بأعلى وأسفل المبنى • ومن ثم فكل شيء يعتبر تابعا لذلك التصميم المستطيل الأفقى •

وإذا تحولنا لحظة إلى الشكل المستطيل المرتب ترتيباً أفقياً مثل قصر فرساي (شكل ١٥٦ و ١٥٦ أ) نجد أن المبنى يختلف ويظهر إلى حد ما أقل ترابطاً • ومع أن هذا البناء يحمل الطابع الأثري الجميل في تكوينه المعماري والحدائق الملحقة به ، وبالرغم من طبيعة روعة البناء وجماله إلا أنه غير مترابط وغير متكامل مثل قصر فرنيزي • ويتشابه تخطيط هذا القصر للمباني القديمة ، كما يبين الدرجة الكبيرة من التوازن في علاقة الأجزاء بعضها ببعض بالنسبة للمبنى ولتخطيط القصر كله بما فيه الحدائق • إلا أنك تجد في التنظيم الذي وضع عليه المبنى هنا بأقسامه المتعددة علاقة متبادلة متحركة ومتنقلة بانتظام ، وهو أكثر قوة وإندفاعاً عنها في قصر فرنيزي • ونتج جزء من المبني إلى الاتجاه الأمامي ، وتنتج الأجنحة المتوازنة الموجودة في كلا الجانبين إلى الاتجاه الخلفي • وذلك من جهة الحديقة الجانبية • وينعكس هذا الاتجاه في المدخل الأمامي ، وهذا إلى جانب أن الإحساس المرئي والإحساس الطبيعي بالنسبة للممرات أو الطرق من جانب ، والحدائق من الجانب الآخر • للتفرقة من القصر والنتيجة إليه • تضم المركز الطبيعي والرمزي للقصر الملكي الفرنسي • وقد يكون هذا هو العنصر المتكامل في التحليل النهائي لترتيب القصر الذي يظهر واضحاً تماماً عند ما نرى قصر فرساي من الجو أو بأخذ صورة فوتوغرافية من الجو •

ويسود طابع الترابط في الشكل في أعمال النحت والتصوير والمعمارة أيضاً • ففي تمثال أبولو ودافني الذي صنعه برنيني ( شكل ١٧٧ ) نجد أن النوع المتكامل عبارة عن حركة التمثالين الشاملة المتجهة إلى أعلى بميل وكأنهما يتقنمان أحدهما الآخر



شكل ( ١٥٦ أ ) قاعة المرايا بقصر فرساي • فرساي بفرنسا ( صورة مصرح بها من قسم الاستعلامات والصحافة بالسنارة الفرنسية ) •



شكل ( ١٥٧ ) : انوريه دوميه : الوثيقة • متحف ليبيس التذكاري ، واشنطن •

بانتظام دون أن يلتصقا • فالأرجل متحاذاة ، والأذرع تتحرك في نفس الاتجاه المنحني ، وتمتد الأسطح المتقطعة على جسم أحدها إلى الأسطح المتقطعة المشابهة على الجسم الآخر •

وتجسم صورة دوميه الوثيقة ( شكل ١٥٧ ) التي تمثل عنصر السيطرة ، أيضا شخصا يقود فكرة مع حركة جموع الناس المندفعين في الطريق مملئين في محاولاتهم الرمزية لاسقاط الاستبداد • وبصرف النظر عن هذه الكتل المترصعة من أشباح الناس المتقدمة ، نجد أن هناك مجموعة في مقنعة الصورة في الناحية اليمنى تفصل تلك الشخصية الهامة بذلك القميص الأبيض ، وللمندفعة بقوة خارج الصورة وكأنها ترابط رمزي للصورة •

**التوازن :** قد يظهر أساس التوازن ، أولا ، على شكل عنصر واضح في التصميم إلا أنه يكون واضحا فقط في هذه التكوينات التي يقلب عليها معظم التوزيع الأساسي للأشكال المتساوية في الحجم الموضوعة على جانبي الشكل الأكبر حجما والذي يتوسط التصميم •

وتبين صورة **هنريetta ليرفيل** ( شكل ١٥١ ج ) نوعا من التوازن الواضح مادام هناك تماثلان لأفلاطون وأرسطو عند مطلع السلام ، وكأنها نقطة ارتكاز تحيطها الأعمدة الطويلة المميزة للقاعة في كل الجوانب • وتعرض لنا صورة **فوج أدولفيني**

التي رسمها جان فاز ايك ( شكل ٨ ) نوعاً من التوازن المتناسق مع وجود شخصيتين كبيرتين مائلتين في الحجم عند كل من جانبي الحجرة . الا انه ينبغي ملاحظة أن هاتين الصورتين لم تقتسبا احساسهما الكامل بالتوازن من ذلك التكوين المبسط الذي اشرنا اليه . فالتوازن في صورة رفايل قد نشأ بنفس الطريقة التي وضع فيها الأشخاص الهامة في وسط الصورة بين المنظر الخلفي والمنظر الأمامي والحالة التي قلت فيها المقود في اتجاههم والمجموعة الأمامية التي تندمج في نفس الاتجاه . فما فعله رفايل هو خلق عالم خاص بديع على سطح حافظ مستو وذلك بوضع أشكال على أبعاد مختلفة في التكوين . ونجد أن الشخصيتين الموجودتين في فان ايك مرتبطتان احدهما بالآخرى عن طريق الأذرع المقوسة ناحية المرأة والنخبة الموجودة فوقهما مكررة ذلك التردد . ثم أخيراً عن طريق الضوء الذي يتخلل الحجرة من جهة اليسار .

وتوجد أمثلة متعددة للتوازن الذي نشأ عن طريق التكرار المتناسق وعن طريق التشكيل الخاص في صورة القديس جون فوق بالاموس للفنان بوسان ( شكل ١٠٦ ) . حيث قد تم توازن القديس هنا في مقدمة الصورة مع الآثار للتناثر في الناحية اليسرى، بينما تتوازن الأشجار الموجودة في وسط الصورة مع بعضها . وتمتد الأشجار البعيدة قليلاً عن وسط الصورة من الجهة اليمنى الى الجهة اليسرى ، أما في مؤخرة الصورة ، فنجد الصارة والجبل الضخم مكملين موكب العناصر المتحركة الى الداخل . والتوازن في هذه الصورة له أهمية أكثر بكثير بالنسبة لوظيفته من مقدمة الصورة الى مؤخرها عن أهميتها من الناحية اليسرى الى اليمنى . وبوجود الغابة الوعرة ، في وسط الصورة. حاول الفنان توازن القديس الذي يصور للمذهب المسيحي الحال أمام الصارة التي تمثل الطابع الوثني القديم . هذه هي طريقة بوسان في استخدام الأشياء المادية للأغراض الرمزية .

لم يكن توزيع بوسان لكل مساحة أو كل مستوى متجهاً الى داخل الصورة متجاوباً كما كان في صورتيه السابقتين ، فالتجاوب في الواقع ضروري لايجاد التوازن في الصورة . فمثلاً ، تم كثير من التوازن في الأعمال الفنية بتنسيق بعض العناصر التي تختلف تماماً بعضها عن بعض . الا أن هذه العناصر وضعت في أماكن ورتبت لتجمل مظهرها مختلفاً . وهناك مثال بسيط للتوازن المتناسق في صورة روزديل الطاحونة ( شكل ١٥٨ ) . فالشكل الأساسي هنا هو الطاحونة حيث وضعت على يمين الصورة وسط التكوين بطريقة واضحة قد يمكن بها ايجاد مساحة ذات جانب واحد أو مساحة غير متزنة . ومع ذلك فقد جعل المصور العين تتجه جهة اليسار من خلال مجموعة الأشجار المبتدئة من أسفل الطاحونة ومن خلال الحاجز المعتم الذي يبدأ من أسفل الناحية اليمنى ثم يمتد الى أعلى جهة اليسار . ومن الأشياء التي لها أهمية أكثر كجزء منفصل موجود بالناحية اليسرى ، وفي الوقت نفسه كجزء هام في توازن الصورة ، ذلك القارب الصغير الذي يبعد مسافة كبيرة من الطاحونة ، وكذا تتابع خطوط الأرض التي تحمل العين الى جزء غير محدد للجانب الأيسر من الصورة وبعبارة عن النظر . والحقيقة أننا نستطيع عن طريق الخيال أن نذهب بعيداً قدر الامكان ناحية اليسار لنتكّن الفنان من وضع شيء ثقيل جهة اليمين ، وجعل عالم الفضاء الموجود بالجانب الآخر يحفظ توازن النقل الضخم . وقد نستطيع مقارنة ذلك النوع من التوزيع للمنظر حيث يجلس



شكل ( ١٥٨ ) جاكوب فان روزديل :  
الفاخوة ، متحف واپيكس امستردام ، هولندا

طفل صغير فى جانب ، ويجلس شخص اكبر منا فى الجانب الآخر يلعب معه ، قريبا من وسط الصورة لايجاد التوازن \* فمعظم المناظر الطبيعية الموجودة بهولندا للقرن السابع عشر والمناظر الطبيعية الانجليزية من القرن الثامن عشر حتى القرن التاسع عشر تتبع هذه الطريقة فى ايجاد التوازن ( انظر كونستابل ، شكل ١٠٧ ) \*

ويمكن مشاهدة بعض الأوضاع الأخرى للتوازن غير المنتظم فى منزل سافوى الذى صممه لكر بوزيه ( شكل ٣٦ ) حيث يبين هذا المبنى توزيعا منتظما متناسقا للطابق الرئيسى واجزائه ، أما فى الطابق العلوى أو سطح الملعب فنجد أن حاجز الرياح المنحني ذا اللون الأزرق الفاتح قد وضع بعيدا فى أحد جوانب السطح فيحدث توازن مرئى كبير لم يكن موجودا فى الجراج وغرفة الخدم الموجودة بالطابق الأرضى \* وتعتبر هذه المساحة أكبر بكثير وذات لون أخضر قاتم ، مع أنها مرتبطة بالطابق العلوى من ناحية جانبيها المنحني ، ومرتبطة بالجزء الرئيسى للمبنى من ناحية خطوطها المستقيمة \* وقد وضع المهندس المعماري أساس هذا المبنى على الأرض مع القطاعات التنفيذية ، ثم رفعها الى منتصف الفراغ الى أعلاها فى جزئها الرئيسى ، ثم ارتباطها بالسماوات فى طابق البنى العلوى \*

وهناك نوع آخر من التوازن غير المنتظم موجود فى تمثال **واهى القرص** لمايرون (شكل ٨٦) الذى ينحني بعيدا عن القائم المستقيم ويحرك مركز الجاذبية مسافة لا بأس بها من مكانه العادى كما فى بعض التماثيل مثل تمثال **خضر** البالغ التماثل (شكل ٨٨). ولكن ليس هناك تساؤل عن التوازن الأساسى الموجود فى التمثال الاغريقى ، فالحظ الممتد من القرص الى الكتف والذراع اليسرى لم يمتد ثانية الى القدم اليسرى ثم الى الخارج جهة اليسار حيث يمنع أى احساس بالسقوط الى الجهة اليمنى التى قد يحدث

نتيجة الانحناء الزائد عن الوضع الرئيسى . وقد أوجد مايرون كذلك اتجاهها الى الناحية اليسرى مبتدئا الى ظهر اللاعب للمقوس ، ذلك الانحناء الذى يتقاطع مع الانحناء المتجه نحو الجهة اليمنى .

وتعتبر صورة دوميه الوثيقة ( شكل ١٥٧ ) فى الواقع عملا رائعا ممتازا ، حيث تنقل أيضا الاحساس المجيب بالتوازن . وفى حالة الحركة ، نجد أن شخصية التمثال الرئيسية تمثل وصولها بنفسها عند هذه النقطة ، فضلا عن ذلك تساعد على توازن العمل فى ذلك الاتجاه . ومع ذلك فانها لم تبرز عن الصورة ، وخصوصا عندما ينتج بقوة نحو اليسار ، فالمصور ينتقل الى مساحة مسطحة من الفراغ فى مؤخرة الصورة ، ويحدد خط البيوت تجاه الشارع ، وهكذا فهي تحمل العين الى الخلف فى الاتجاه العكسى . وتعتبر هذه من أحسن أعمال دوميه المفضلة ( انظر صورته - امرأة غسالة شكل ٩ ) حيث يعطينا إحساسا متدفعا قويا بالتوازن فى أعماله .

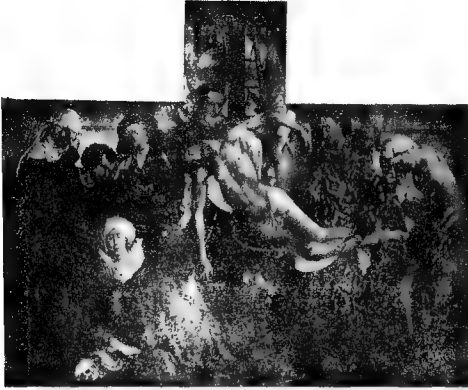
**التريد أو الإيقاع :** وجد التريد فى جميع مجالات الحياة كنتيجة للنشاط الطبيعى ، فالخطوط المتكررة الموجبة فى ورقة الشجر ، والحلقات المركزية الموجودة فى الشجر وضربات الأمواج على الشاطئ - تعطينا كلها أمثلة للتريد أو الإيقاع الموجود فى الطبيعة . ونجد فى فنون الموسيقى المنتظمة وفنون الآداب أن وظيفة التريد أو الإيقاع واضحة وضرورية للنجاح للتكامل المطلوب فى التكوين الخاص فى الشعر وفى الأعمال الأخرى .

ويعتبر التريد عاملا أساسيا موجودا فى فنون الممارسة الخاصة والنحت والتصوير والصناعات الصغيرة حيث استخدمها للصمم بأحاسيسه وشعوره . فمن طريق تكرار العناصر المعمارية ، كما فى قصر فارنيزى (شكل ١٥٥) ، نجد فيها تأكيدا معينا منتظما ، وهى فى هذه الحالة ، تضفى على البناء نوعا من العظمة . أما فى قصر لرساي ( شكل ١٥٦ ) فنجد الأعمدة المتكررة ذات الطابع الأثري، حيث تخلق شعورا آخر - شعور الروائع العظيمة الهادئة .

وقد يكون التريد باعثا على الارتياح والاحساس بالمثالية كما فى الأعمدة ذات النسب الجميلة الموضوعة بدقة والموجودة فى معبد البارثينون ( شكل ١٦٢ ) .

وقد يكون التريد متغما أيضا كالحركة المائلة الرقيقة للتدلية فوق رؤوس الأشخاص فى صورة الربيع ليو تشيلى ( شكل ٣٦ ) . ويعتبر التريد الموجود فى صورة التزول من الصليب ( شكل ١٥٩ ) لروجه فان دير فايدين نقاشا إذ تتحرك العين باقتضاب من جانب الى آخر - ومن انحناء ظهر جون الصغير الذى يقف جهة اليسار ثم الى ناحية مرمر للمجدلية التى تبكى ناحية اليمين ، وتنتقل أيضا من جسم المسيح المنحوت بزواجة ميل الى الشكل الموازى للعرض الذى فى حالة انحاء ، ثم من الرجل الذى يمسك بأرجل المسيح الى المرأة التى تحمل جسم المعنوا .

ويبتدأ يحاول فان دير فايدين فى التريد الذى وزعه التعبير من زاوية معينة عن إجهاد حاد فى لوحته المحطورة على الخشب ، نجد أن الفنانين الذين صوروا صورة تقديس الحمل ( شكل ١٠٣ ) قد اتخذوا فى أسلوبهم مجموعة من المنحنيات المنتشرة



شكل ( ١٥٩ ) ووجيه فان دير فايدين : النزول من الصليب • برادر • مدريد •

أو الموزعة كقاعدة للتأثير الترديدى • فالمجموعتان اللتان في الأركان السفلى تمنحنى الى أعلى ، ثم الى أسفل جهة نافورة الحياة في أسفل الصورة • وهنا يصبح الجانب الأسفل للنافورة هو الجزء الضيق للحركة المنحنية الناتجة عن الأطراف الداخلية للكتل الضخمة الموجودة بالقاعدة ، حيث تتكرر هذه الحركة في أوضاع الملائكة مشكلة قوسين بالقرب من المذبح ، ومرة أخرى في حركات كلا الجانبين الموجودة في الأركان العليا • وهكذا نجد أن هناك منحنيات رقيقة ذات ترديد بعيد المدى في الصورة بطريقة رائعة متناسقة مع الاحتفاظ بذلك الجو التعميدى الذى يحيط بالصورة • وفى صورة الجريكو ( أنظر شكل ١٥١ ب ) تتخذ الناحية الدينية طابع الذهول القامض تتبادل عنده الألوان الفاتحة والقائمة فى ترديد شاذ مبرر عن حالة التسمامى الذى وجد فيها الفنان نفسه • وبينما تتحرك أعيننا على مسطح القديس مارتين والمتسول ، نجد التعبير المنتظم للمساحة ذات الغموض الخافت والمساحة الحيوية المعبرة عن الظل ، وهنـه المساحات الأخيرة الملونة قد ملئت بفجوات ذات تعبير مميز غير واقعى ، ومع ذلك فهى ممتازة جدا لدرجة أنها تغضى على عمل الجريكو وقعا عاطفيا غريبا • وتخلق هذه التغيرات الحلقية والامامية أى من الناتج الى القاتم ، رغبة انفعالية مرئية • وخلافا لذلك ، فإن الترديد مستمر من مكان الى آخر

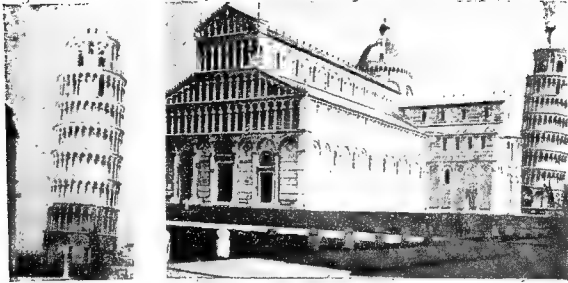
كما في الأعمال التي درست بعناية ، ولا يوجد هذا الاستمرار فقط في أنواع الدرجات اللونية الفاتحة والقاتية والمساحات الهندسية الناتجة عن التكوينات الضيئة فحسب ، بل في العلاقات بين اللون الموجود في جزء واحد من العمل أيضا ، وذلك اللون الموجود في الأجزاء الأخرى . وعندما تتحول العين فوق هذا السطح وفي الفراغات والمساحات الداخلية للصورة تجد أنها تشمل لمسات متكررة من اللون الأحمر والأخضر والرمادي ، أو من الألوان الأخرى التي تساعد على تكامل التردد في العمل الفني .

وقد تعطينا الحركة واللون والشكل المتكرر أحيانا عناصر معينة بالاحساس بالملل اذا لم تستخدم بعناية وحرص ، وذلك اذا قسمت أو طرأ عليها تغير ، أو جسمت - فمثلا في قصر فارنيزي ( شكل ١٥٥ ) ، شاهدنا مثلا واضحا للحركة المتكررة لمجموعة النوافذ الممتدة في كل طابق ، وهناك تجنب الفنان خطوط الملل وذلك بعمل تغيير في كل طابق حتى التكنة العلوية . وقد حدثت مثل هذه الحالة أيضا في توزيع العقود الموجودة في واجهة كاتدرائية وبرج بيزا المائل ( شكل ١٦٠ ، ١٦١ ) . ويوجد في كاتدرائية بيزا صف من العقود الطويلة الضيقة في أوضاع أفقية ، وفي الطابق العلوي مباشرة . وقد تغير شكل العقود وطبيعة التردد أيضا في الطابق العلوي مباشرة ، وذلك بالانتقال الى شكل الحلزانية الصغيرة بأعلى العقود حيث تساعد على تقصير ارتفاع الأعمدة الرأسية . ويكرر الصف الثالث من الأعمدة نسب وأشكال الصف الأول أو المجموعة الأولى ، ولو أن الصف نفسه قد أصبح قصيرا ، وأخيرا فإن توزيع الحلزانية عند القمة فوق العقود يعطينا طابعا جديدا من العقود التي تتحرك من الوحدات المركزية المادية الى الوحدات الصغيرة عند الأطراف . وهنا قام المصممي بتغيير أسلوبه عندما انتقل الى أعلى من طابق الى آخر ، وعلاوة على ذلك فقد غير وضع الأعمدة لدرجة أنها لم تظهر مباشرة بعضها فوق بعض . كل ذلك بغرض التمييز عن طريق التكرار .

أما في البرج المائل نفسه ( شكل ١٦١ ) ، ولو أن الأعمدة صفت بعضها فوق بعض مباشرة ، فقد قصد المصمم الى عمل تغييرات وذلك بإضافة قواعد مختلفة لهذه الأعمدة وعناصر مختلفة في أهل الأعمدة . حيث بدأ في تضييق الطابق الدائري ابتداء من الأعمدة الموجودة بالطابق السادس فتنقل من طابق الى آخر تلافيا لوجود تكرار في الشكل . وفي المكان الذي تغيرت فيه الأعمدة المشابهة سواء بتكبيرها أو تصغيرها ، قد نستطيع التكلم عن التطور أكثر من التكرار .

**النسبية :** النسبة هي آخر العناصر التي سنتكلم عنها في هذا البحث المختصر ، وتضمن العلاقة بين الحجم أو أبعاد جزء معين من العمل الفني وبين تلك الأجزاء الأخرى أو كلها . وقد تطبق فكرة العلاقة النسبية على الألوان وعلى المساحات الفاتحة والقاتية وعلى للمبني ، وعلى كل من العناصر القياسية أو العوامل الخاصة بالتصميم . وقد تكون فكرة النسبة معبرة ببساطة بالنسبة للاحساس الطبيعي لحجم رأس رجل لا يتناسب مع طول جسمه . ففي حياتنا اليومية نوع يسمى ( بنوع النسبة أو نموذج النسبة ) ، وتوجد مثل هذه النماذج أيضا في الفن كما سنرى فيما بعد في ( الباب ١٤ ) ، وتختلف هذه النماذج النسبية من عصر الى عصر متوقعة على نوع المثاليات القائمة والجمال المادي . وقد تكون النسبة ذات أهمية وذات جمال له تأثير كما شاهدنا من قبل في





شكل ( ١٦١ ) البرج المائل ، كاتدرائية  
بيزا ، بيزا ، إيطاليا .

شكل ( ١٦٠ ) كاتدرائية بيزا ، بيزا ، إيطاليا .

كاتدرائية بيزا أو برج بيزا المائل حيث أدخل عليها تغيير في العلاقات النسبية التي  
تحتوى على نوع من التغيير ذى التأثير البديع .

كما يمكن عمل تغيير في نسب جسم الانسان فى الصورة أو التمثال ، وذلك  
للحصول على التعبير الانفعالى ، وللحصول على المثالية أو بفرض الحصول على الرقة  
والرشاقة ، مثلما نجد فى النحت الرومانسكى ( أنظر إشعياء سويلاك ، شكل ١٨٩ ) ،  
وفى أعمال الجريكو ( شكل ١٥١ ب ) ، وفى بعض الأنواع الأخرى من المظاهر  
الانفعالية ، حيث يبالغ فى طول الجسم ويجمله نحيلاً لظهور الناحية الروحية أكثر من  
الناحية المادية . ومن ناحية أخرى ، نجد أن الفنان الكلاسيكى ( أنظر شكل ١٨٥ )  
يحاول إيجاد نسبة تعبر عن المثالية الانسانية والعاطفية الانفعالية وتعبر عن الهدوء  
بدلاً من الاضطرابات وحفظ التوازن بدلاً من التهاك والضعف . ونجد برنينى المثال  
فى تمثاله **أبولو ودافنى** ، أو **براكسياتيلس** فى تمثاله **هيرفيس** ( أنظر شكل ١٨٦ )  
أنهما يقومان بأطالة الأيدي والأقدام وإطالة الرأس وغيرهما للحصول على نوع معين من  
الارستقراطية والتحفظ . ونجد نفس الشيء فى الأشخاص الذين رسمهم جينزبورو ،  
وفان إيك و سارجنت وبعض المصورين الآخرين الذين قاموا بأعمال الطبقة الراقية  
( أنظر صاحبة السمو السيدة **جراهام** ، شكل ١٧٠ ) .

بجانب هذه العوامل الانفعالية ، نجد أن النسبة لها قيمة كبيرة فى إيجاد  
طبيعة الشكل لى نوع من العمل ، حيث تتضمن تقسيم درجة الطول والعرض والسمك

وغيرها في مقدمة العناصر الأخرى مثل التوازن والأسلوب والتكامل • ففي صورة فيرمير الفتاة وإبريق الماء ( شكل ٣٢ ) نجد أن المشكلة الفنية الموجودة هنا هي توازن العناصر المتعددة الموجودة في مساحة الصورة حتى لا تسبب تزامم المساحة أو ازعاج بعضهم بعضا عند ربط المصور لهم • وقد رسمت الفتاة لتسيطر على جو الصورة عن طريق حجمها أو نسبة جسمها بالنسبة للأشياء الأخرى ، وكذلك عن طريق نسبة كثافة رداثها الأزرق أمام الأزرق الفاتح المنبعث من النافذة والألوان الزرقاء الأخرى الموجودة بالصورة • وقد كان في استطاعة فيرمير أن يقوم بتغيير نسب إبعاد العناصر الموجودة بالصورة لا لتعطينا أكثر من خريطة ونافذة أو منضدة - ونجد في بعض الصور الأخرى مثل صورة - السيدة والقيثارة الموجودة في متحف متروبوليتان للفن أنه لم يعمل سوى ذلك • فينبغي بالنسبة للأعمال الأخيرة ، أن نلاحظ أن السيدة نفسها تظهر أصغر من السيدة في صورة الفتاة وإبريق الماء •

ولو أنه لا يوجد هناك نسبة قاطعة بالرغم من المحاولات العديدة التي تمت في قرون عدة لايجاد قانون « بوليكليتوس » أو القطع الذهبى (المذاهب التكعيبية الحديثة) وما يماثلها ، فإن النسبة الصحيحة لها دائما ميزة عظيمة في تحديد نوع العمل الفني • انها حقيقة فعلية ، وهو أن النسبة الرديئة تظهر واضحة • ويبين تمثال لاوكون في العهد الهلنيسى باليونان ( شكل ١٨٧ ) أن نسب الأب وابنيه الاثنى لا تدعو الى الارتياح ، ولو أن الابنين يظهران أصغر حجما بكثير من الأب ( كما لو كانا طفلين

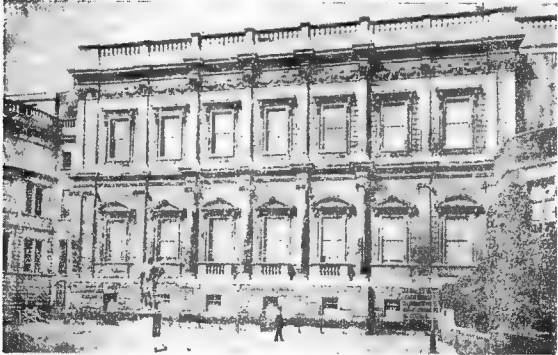


شكل ( ١٦٢ ) جان فيرمير : السيدة والقيثارة • متحف متروبوليتان للفن بـنيويورك

صغيرين ( ، فهما فى الواقع رجلان شديداً وكان ينبغي أن يكونا بنفس النسب الموجودة فى الأب ) •

وعلى العكس من ذلك ، نجد أن النسب الموجودة فى العناصر الصغيرة فى قصر فارنيزى (شكل ١٥٥) قد وصفت بعناية لدوجة أن أوضاع النوافذ الأفقية والراسية لها تأثير متناقض لذلك الشكل الرئيسى الخارجى للبناء ؛ وذلك للعمل على إيجاد نسبة معتدلة من التباين ، فهذا التوزيع أو التنظيم الدقيق لم يكن له صلة دائمة بالأوضاع العديدة التى وجدت فى هذا المبني • وفى قصر الاحتفالات بوايت هول (شكل ١٦٣) الذى صممه انيجو جونز ، نجد أن المبني أقرب شبهاً إلى مربع ونسب النوافذ بتوزيعها ذات الأسلوب الأثرى تعتبر ضخمة بالنسبة لمساحة الواجهة التى وضعت عليها • وبهذه الطريقة نجد أن نسب نوافذ قصر فارنيزى بالنسبة للواجهة تدعو إلى الارتياح تماماً ، وتعتبنا نفس العناصر فى قصر الاحتفالات زيادة الشعور بالضيق عن طريق الأسلوب الاندفاعى للأعمدة المثبتة فى وسط الواجهة •

سنعود مرة أخرى لمسألة النسبة هذه فى مناقشتنا الأخيرة ( بالباب ١٩ ) محاولين الوصول إلى إيجاد قيم نوعية • وما حاولنا عمله هنا فى دراستنا لأجهزة التصميم ، وعناصرها التشكيلية وأسسها ، هو توصيل القارئ إلى الطريق الذى يتبعه الفنان فى تصميم أعماله وليرى بقدر المستطاع ملاحظات مختصرة تجلج من السهل الحصول على تخطيط له أهمية حيوية • فهى ضرورة بالنسبة للفنان ، وبالنسبة للمشاهد ، فهذا التمهيد النظامى ينبغي أن يضاف إليه التفهم عندما ينتقل من الوضع المنصرى للأدوات أو الأجهزة إلى الممانى الرقيقة للعناصر ، ثم توصله فى النهاية إلى أهمية أسس التصميم التى درست بدقة وعناية •



شكل ( ١٦٣ ) انيجو جونز : قصر الاحتفالات - وايت هول ، لندن •

## الفنون وقصة الإنسان

لقد رأينا في بداية هذا الكتاب أن من مميزات دراسة الفن القديم هو أنها تخبرنا كيف عاشت شعوب البشر وأجناس هذه الشعوب • وأمكنا بالتجديد أن نكشف من خلال مثل هذه الدراسة شيئا عن وجهة نظر غيره من الناس في الأخلاق ، والمعادن ، ومشاهير الشخصيات ، وفي الدين ، والآراء الاجتماعية . والاتجاهات السياسية ، وما إلى ذلك • وفي تاريخ الحضارة ، تكون الاختلافات في الاتجاه بين حقبة وأخرى موحية وذات قيمة ، وهي لا تقل عن ذلك أهمية بالنسبة إلى تاريخ الفن • ويكشف ، بالإضافة إلى ذلك ، تنقيبا في التاريخ القديم ( أو في الحاضر البعيد ) عن أن مثاليات الجمال المادي ، وما هو أهم من ذلك ، مثاليات الجمال الفني تتغير بتغير الزمان والمكان •

وكما يختلف الذوق فيما يتعلق بأشكال الجسم من حقبة إلى أخرى ( فقد يفضل عصر النساء المثلثات ، ويفضل آخر التحفيزات ) ، كذلك يكون الرأي فيما يتعلق بما هو مرغوب فيه فنيا ، كما يبين أوجه الخلاف من عصر لآخر • ونحن نعلم بقولنا : « مرغوب فيه فنيا » المكافئ الذي تقرّر تنظيم اللون والخط والشكل والتكوين والفرافغ والنسبة والعوامل الجمالية الأخرى • ولكننا لسوء الحظ ، في الوقت الذي نفهم فيه بسهولة أن أجدادنا كانوا يفضلون نوعا من الجمال النسائي الذي يبدو غريبا علينا إلى حد ما ، فإننا دائما لا نتقبل في سهولة مماثلة حقيقة أن من الممكن أن يتغير الذوق في الفن بنفس هذه السهولة •

من جملة المعلومات التي حصلنا عليها من الفن القديم ، نجد أن مادة معلوماتنا تأتي من التأمل الدقيق لكل من الأسلوب ( أي طريقة التصوير ) والمضمون ، أو مادة موضوع العمل الفني • فلكل منهما قصة يحكيها ، وأكثر من ذلك - كما رأينا من قبل في الفصل الثاني - فإنه غالبا ما يكون تفحصنا للفن كتاريخ مرئي تأكيد لما نعرفه من مصادر أخرى كالسجلات المكتوبة وتظهر في حالات كثيرة ، علاقات جديدة ناتجة من هذه الدراسة •

## الأخلاق والمعادن

قد نتناول قوس تيجوس كشكل إضاحي بسيط في مجال الأخلاق والمعادن ( القرن الأول الميلادي ، شكل ١٦٤ ) ، وقد أقيم للاحتفال بذكرى حرم المعبد

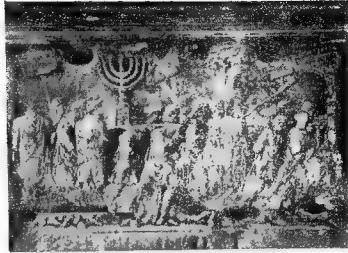


شكل ( ١٦٤ ) قوس تيتوس ، روما .  
صورة فوتوغرافية مصرح بها من شركة المطبوعات  
الجوية المالية .

العبري في اورشليم بواسطة الامبراطور فسبزيان وولته تيتوس . ويرمز النصب الى المظهر العسكري للحياة الرومانية ، وكان يمنح القواد المنتصرون طبقا لهذا المظهر « النصر » من اجل موقعة ناجحة ، وهو هنا تدمير مملكة فلسطين الصغيرة . وكان النصر موكبا بحكم الاخراج ؛ فيه العسكريون الرومانيون يلبسهم الرسمى ، وفيه مجموعات خاصة تحمل اصلااب المعركة ، والاسرى للسلسلين المشدودين الى عربات المنتصرين ، وكان يمر الجميع تحت القوس الرومانى الرمزى الذى يشبه المنبر .

وتوجد على الجدران الداخلية لقوس تيتوس لوحات منحوتة تشمل سلب الآنية المقدسة من المعبد ( شكل ١٦٤ ) ، ومرور الامبراطور المنتصر فى شكل شخصى تمثيل يرمز للنصر حاملا التاج فوق رأسه . ومثل هذه الاقواس كانت عند الرومان جزءا من تاريخهم ، وكانت تزيد أهمية وفرة فى بعض الفترات عنها فى غيرها ، وقد أصبحت بالنسبة الى المتهورين رمزا مريرا للهزيمة .

ومثال آخر للأخلاق والمادات مسجل بواسطة عمل فنى هو الكتاب المزين الجميل المعروف باسم **ساعات الدوق دي بيري التهمينة** وقد صورت صفحاته بمنابر من حياة الناس فى القرن الخامس عشر المبكر فى اقليم الفلاندرز ( شكل ٢١ ) . وهذا هو كتاب عن ساعات العفراء ، ويسجل الأوقات والساعات المناسبة لصلوات معينة ، وقد صنع من اجل الدوق دي بيري الذى كان راعيا هاما للفن فى ذلك الحين . وصورت على صفحاته الملونة الجميلة التصوير وممتلكات الدوق الأخرى ( وهى فى خلفية الصورة بوجه عام ) ، وكذلك مناظر تظهر مآدب ومواكب وحفلات صيد وأحداثا أخرى تتعلق بأوقات معينة من السنة . بنوع الناس الذى كان يعمل الفنان من اجلهم . وتوجد ، بالإضافة الى ذلك ، مناظر من الحياة اليومية للفلاحين الذين كانوا يعملون فى ضيقات اللورد النبيل . ويظهر هؤلاء الرجال والنساء وهم ينثرون البذور ، ويجوزون الماشية وجميعهم حطب الوقود وما الى ذلك ، ويظهرون مرات أخرى تبعا لأوقات أو فصول



شكل ( ١٦٦ ) غنائم من معبد أورشليم ،  
إحد التفاصيل من قوس تيتوس ، روما •

مختلفة • وبطرق متعددة خاصة بها ، تصور هذه الصفحات الحياة في القرن الخامس عشر المبكر بأقليم الفلاندرز كما يراها مصور المخطوطات •

### شخصيات

نجد حقلاً غنياً هاما رغم أنه محير في بعض الأحيان فيما يتصل بالشخصيات المشهورة وما تكشفه عنها الأعمال الفنية • فتمثال فولتير الشخصى الذى قام به أودون ( شكل ١٦٥ ) ، مثل معظم دراسات مشاهير القديما من الناس ، يبعث الحياة الى الصفة الجسدية - وربما يهت بعض الطابع المميز كذلك - لشخص عرفناه من مصدر آخر • ولقد تركت في أذهاننا في هذه الحالة المسرحيات والقصص والكتيبات والبحوث التى قام بها كاتب ساخر عظيم عدو للملكية في القرن الثامن عشر ، صورة لشخصية متهكبة ، هزيرة بل عنيفة • ولم يظهر التمثال مع ذلك هذا التصور ، بل قد صور بالأحرى تعبيراً عن رجل حكيم عالمى ، بل عن رجل متسامح عاش تجارب كثيرة • ويبدو هنا كيطل في آخر حياته يليس أردية الجمهوريين الرومان القدماء • ومهما تكن فكرتنا عن فولتير من كتاباته ، سواء أكانت عن رجل المعارضة الحاد أم عن الهجاء الذكي الفطن ، فإن تمثاله الشخصى يدفعنا الى ان نمنع النظر في شخصيته ، ويجعلنا نتساءل عما اذا كانت شخصية الفنان ( أو الكاتب ) متفقة حتما مع طبيعة عمله •

وفي مثال آخر ، وهو لوحة نابليون بين المصايين بالطاعسون في يالا من عمل البارون جرو ( شكل ١٦٦ ) نجد ضبوها مشوقا مسلطا على الجانب الخاص بصفات الامبراطور والميزة وعلى ماقام به من أعمال • ومهما يبلغ القدر الذى قرأناه عن نابليون فإن وظيفة البارون جرو كمصور رسمى ورجل دعاية هى أن تضيق الى



شكل (١٦٥) جان أنطون أرون : فوكتير .  
المسرح الفرنسي • باريس ( صورة  
فوتوغرافية صرح بها من مكتب السياحة  
الحكومي الفرنسي )

علمنا أصاليب تقديس الإمبراطور وكيف كانت تشجع • فكان عمل جرو هو أن يظهر نابليون في مظهر مستحجب بقدر إمكانه ، وكان هدفه الرئيسي عندما يصف معارك الرجل العظيم وغزواته ( وقد شهد جرو من مسافة بعيدة ولم يشهد بعضها الآخر إطلاقاً ) هو أن يدبج تقريراً طيباً للقوم في بلاده •

ويرى نابليون هنا في مسجد قد تحول إلى مستشفى في أثناء فترة حروبه في الشرق الأدنى ، واقفاً وسط الصور و برفقته أفراد من العاملين معه ، وهو يلمس القرح الشنيعة لمريض بالطاعون • ويحمل جرو الإمبراطور وهو يبدو كأنه قديس أو شهيد من عهد المسيحية المبكر ، مثلاً في صمت . راعياً في أن يخطر بحياته حتى ولو أدت المخاطرة إلى هذه الميتة الشنيعة في سبيل الحب الذي يحمله إلى البشر • وقد تيسر صورة القائد للبعض ، وقد زادت عيناه نحو السماء في فيض من الشعور الديني ، مؤثرة للغاية : وتبدو للبعض الآخر وهو يتساءل عن كان السبب في كل هذا العناء ، أنه جوهر النفاق • وظاهر أن تعظيم جرو لنابليون هو بعيد عن الحقيقة بعد الصور الهزلية التي رسمها عن نابليون خلال نفس الفترة • وواضح أنه مع نابليون ، كما هو مع المستبدين الآخرين سواء أكانوا في الماضي أم في الحاضر ، كانت طرق التعظيم تشجع بواسطة العمل المرسوم والدعاية المنظمة • وهكذا تكون الصور أو التماثيل الشخصية مثل فوكتير أقرب إلى التقدير الأمين لشخصه ( مهما يكن هذا التقدير شخصياً ) من الصور الشخصية لرجال السياسة مثل نابليون الذي كان في استطاعته التحكم في نتيجة العمل •



شكل ( ١٦٦ ) الطران جان جرو : تالينون بين الصايين بالاعاؤون في يافا \*  
متحف اللوفر بباريس \*

### النظرة الدينية

مالذي يمكننا أن نعرفه من الفن عن اتجاهات الدين وهي تتغير من قرن إلى قرن ، ومن بلد إلى بلد ؟ فيفحصنا للوحة نموذجية دينية هولندية من القرن الخامس عشر كلوحة روجيه فان دير فايدين **النزول من الصليب** ( شكل ١٥٩ ) وبمقارنتها بلوحة نموذجية مماثلة من القرن السادس عشر المبكر الإيطالي مثل لوحة رفايل **عداء الفجر** ( شكل ١٦ ) ، فأننا نصل إلى التحقق من أن جوهر الدين بالذات يختلف في الفترتين وهو على ذلك مختلف في اللوحتين \*

يعطينا المصور الهولندي الأستاذ عملا يمثل بهن ان فياض ، ومأساة عنيفة ، وتصويرا رمزيا لهذه اللحظة الرهيبة \* فليس ماهو مبدع هنا حزنا مألوفاً لأم تكلى وابن ميت ، ولا تبدو هيئات المشتركين على اختلافهم شيئاً غير مواقف رسمية أو شعائرية \* وبملاحظة وجوههم ، نرى مباشرة أن قليلاً من الشخصيات مهمة احداها بالآخرى من البناحية النفسية \*

ويبدو كل منهم مهتما بنفسه فقط ، ناظرا في داخله أكثر مما ينظر إلى رفقاءه . ويحتمل تماما أن الفنان الذي ينتمي إلى أواخر العصور الوسطى قد قصد أن يقف الأشخاص منفردين كرموز معروفة عامة وهم : جوزيف الذي ينتمي إلى أريمانيا ، ماري المجدلية والقديس جون وماري وغيرهم ، كما لو ظهوروا على واجهة كاتدرائية



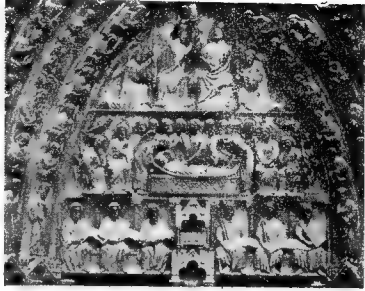
من عصر سابق • وفي الحقيقة أن خلفية هذه الصورة تمكس شكلا معماريا لكاتدرائية قوطية ، وأن الأشخاص قد نظمت من بعدين – رغم أنها نفلت نحتا على افريز ضيق •

ومع ذلك فإن مايمهم المصور فعلا هو أن يحقق وجود شخص العنواء ، وآلامها تحقيقا رمزيا صرفا ، وكذلك التحقق من وجود شخص الابن • ولقد تم هذا بواسطة توازي الأشكال متضمنة أذرع كليهما اليمنى المتدلية إلى أسفل ، وأذرعهما الشمالية المرفوعة المسندة ، والانتباه الذي في كل من الجسمين • وكل منهما جزء من مجموعة بها حركة ومرتبطة كما لو كانت كل من المأساتين جزءا من طقس ديني فيه تتحرك تجمعات متوازنة في ايقاع موسيقي متواز ولكنه متفرق • وترتبط كل مجموعة بالأخرى ارتباطا بينا رغم كونها متفرقة ، حتى الأم لا تنظر الى المسيح المتكلم ، لأن لها يردد الله •

وبالرغم من أن للتصوير الفلمنكي المبكر صفة التركيز والرمزية والإملاء بالأهواء ، وإحساسا غامضا بالاستغراق في حقائق يكشف عنها الدين ويجعله مشابها لتصوير المصور الوسطى ، فإنه من الصعب أن يكون هذا حقيقيا بالنسبة إلى التصوير الإيطالي المعاصر له والذي جاء بعده بقليل • ويمكن اتخاذ لوحة رفايل علواء الفجر مثلا للاتجاه الديني الأساسي في المدرسة الإيطالية ، لما يتصف به من إنسانية حارة ، بل بطابع الحياة اليومية • ومن المؤكد أن هذا ليس منظرا مأساة ، ولكن حرايته وطابعه الديني هما من مميزات عصر وثقافة رفايل كالذي يتميز به عمل أسبق لروجييه فان ديرفايدن من غموض عصره وتمقه الديني • وحيثما يظهر فان ديرفايدن علما من الشخصيات الرمزية غير المثالية ، فان رفايل – استاذ عصر النهضة – يزيد من جاذبية أشخاصه كادميين في الوقت الذي يجعلها فيه مثالية من الناحيتين المسادية والذهنية : فان ماري والطفلين ( القديس يوحنا المجد الصغير والمسيح الطفل ) أناس جاذبون للغاية ، ارتباطاتهم النفسية داخلة ومتقاربة • ويحقق يوحنا النظر في هيام الى المسيح الذي يبادلته النظر بطريقة حلوه بريئة ، في حين تحقق ماري بدورها اليهما بأسلوبها النسائي السحر الخلق بالأومنة • حتى وضع الطراد فهو مرسوم بحيث يحيط جسمها بالطفلين في رمزية من داخل سياق يسدو في شكل متوازي الأضلاع •

ويسبر هذان الملائح عن وضعين دينيين مختلفين : إذ يهتم الوضع الأسبق اهتماما أكثر مباشرة بالحقائق الروحية العميقة ، ويهتم الأخير بالتعبير عن مثل أعلى ديني ، بل مثل يتصف بالركة والأناقة • ويحكي أحد المؤرخين الأوائل عن امرأة إيطالية تقية تركت لكنيسة أبراشيتها لوحة فلنكية كانت تصنها آثمن ممتلكاتها لأنها – كما قالت في وصيتها – « دينية للغاية » •

ويمكن رؤية الفارق بين هذين الوضعين الدينيين – ماينتمي الى القرون الوسطى وما ينتمي الى الوضع الانساني – في شيء من المبالغة ، في التباين الموجود بين عمل قوطي وعمل من القرن السابع عشر • دعنا نقارن مثلا بين بوابة العلواء في كاتدرائية نوتردام بباريس ( شكل ١٦٧ ) ، التي تتضمن مجموعات من النحت يرجع تأليفها



شكل ( ١٦٧ ) بوابة العذراء • كاتدرائية  
نوتردام ، باريس \*

الى القرن الثالث عشر المبكر ، وبين لوحة كارافاجيو موت العذراء ( شكل ١٥٩ ) التي  
نفذت حوالي عام ١٦٠٠ • وتتعرف هنسا موضوعا دينيا قد عالجه الفنانون طوال  
أربعمئة سنة متفرقة في بلاد مختلفة ، وهو الموضوع العام الخاص بموت وتوبيخ  
العذراء •

وقد اختار المثال أن يصور على الكاتدرائية القوطية منظرا رمزيا روحيا بدرجة  
عميقة ، وأن يبين في الجزء السفلي منه ثلاثة أنبياء وثلاثة ملوك ، ويشيرون الى هؤلاء  
الذين تنبأوا ببعث المسيح وأسلافه • ويمالج الجزء الأوسط بعث العذراء ، أو بالأحرى  
تحول روحها الى السماء في لحظة موتها • وهناك في حضور الحواريين الذين استمدعوا  
من أركان الأرض البعيدة من أجل هذا الحدث ، يظهر المسيح ليرشد روح أمه الى مكانها  
المشرف من على يمينه ( الجزء العلوى ) حيث تتوج ملكة على السماء • وتوجد هنا  
صفة عاطفية ثابتة أكثر مما يوجد منها في صورة النزول من الصليب ، ويوجد  
تقيد يرجع أساسا الى ما هو رمزي في هذا العمل وليس الى طبيعة المنظر المصور  
الواقعية أو الفعلية •

ويوجد تكرار في الشكل بين كثير من الحواريين والأنبياء والملوك ، الذين لا يحتاجون  
الى أن يتميز أحدهم في الشكل عن الآخر في أى من التفاصيل ، ماداموا رموزا شكلية  
يتعرفها أى شخص بسهولة في تلك الفترة • وهم يقفون حول التابوت المقدس ،  
ويرفع الملائكة روح العذراء خارج النعش ، مع المسيح الذى ( وله حالة ذات صليب )  
يلتفت وحده بعيدا عن السطح الموازى لخط لوحة النعش البارز الرئيسى • وبالرغم

من أنه من المفروض أن يكون الحواريون متعلقين للمعجزة العظيمة ، فليس هناك وضع لوجه أو لجسم يظهر هذا ( قارن هنا بصورة فان دير فايدن السابقة ) ، والنقطة الهامة هي أن هذا المنظر رمزي مصمم لجمهور معين ، وهو نتيجة روحية مميلة من أجلها كان هذا الوقار الشكل مرغوباً فيه ؛ إذ قد كان كل امرئ « متديناً » بطريقة لا يمكن أن نبداً في تفهما اليوم ، وعلى ذلك ، كان المرء متأثراً بملفح من الرموز المادية المروضة أمامه .

وبعد قرون من ذلك الوقت ، عندما صور جيوتو لوحته موت القديس فرانسيس ( انظر شكل ١٧٦ ) كان من الضروري للفنان فعلاً أن يدخل باعتنا انسانياً ، مثل دحشة الراهب من على شمال السرير ، ومثل حزن الآخرين الواضح رغم أنه محكوم . وعندما تصل الى لوحة كارافاجيو التي تنتمي الى القرن السابع عشر ، فإننا نرى موقفاً عاطفياً فيسه مبالغة أكثر مما في عمل جيوتو . وبالتأكيد أكثر وضوحاً وأبعد تبسيطاً من العمل الموجود في نوتردام الذي ينتمي الى القرون الوسطى . وليس هذا للصور وحده ، بل آخرون كثيرون من هذه الحقبة يبدو أنهم يعرضون صفة عاطفية عنيفة ، كما لو أنهم كانوا يشعرون بضرورة قوية الى أن يحركوا مشاعر الناس .

ويبعد هذا العمل منظر الموت عن السمو الرمزي القديم الذي اتصف به كل من مثال نوتردام وجيوتو ، ويضعه في مستوى الحياة اليومية في وضوح ليكون الرجل العادي أكثر إعجاباً به . ولا تبدو العذراء هنا كائناً سماوياً ولكنها بالأحرى امرأة بسيطة قد ماتت مرتدية ملابس عادية . وقد تجمع أصداقها وأقرباؤها – وهم بنفس الصورة المادية والطبيعية التي تبدو هي بها – ليقوموا بواجب الاحترام ولينتابهم الحزن بدلا من أن يتأملوا معجزة ما . وفوق ذلك اهتم الفنان للغاية بإثارة مشاهدته ، وهو لهذا الغرض قد أكسب للمنظر صفة مسرحية بتركيزه أشعة الضوء بطريقة متعمدة ولكنها مؤثرة ، وجعلها تسقط على قدم رؤوس للمشاهدين في المنظر ، وتثير شكل العذراء كلية وهي على السرير من تحتهم .

وإذا كان حقيقياً أن الرجل الغربي في الزمن القوطي قد اعتلا بايمان لا يحتاج الى التردد والدعم المستمر ، فإنه حقيقي كذلك أنه في القرن السابع عشر في أثناء فترة الإصلاح الديني (Counter Reformation) شعرت الكنيسة بأن تقوية الأرواح المتخاذلة التي أضعتها شكوك وتردد التنظيم السابق ، هي أمر حيوي . وكان هنا مايجعل عملاً من أعمال الباروك مثل هذا لازماً ونموذجاً لمصره . وكلما كانت الأشخاص ووجوههم في الزمن القوطي أكثر تمييزاً ، كان تأثيرها ومعناها أكثر رمزية . وكلما كان الناس في عصر الباروك طبيعيين من حيث التفاصيل والانفعالات ، كان تصرفهم من المشاهد أقرب .

## الأوضاع الاجتماعية

مثلما تستطيع الأعمال الفنية أن تكشف لنا عن النظرة الدينية القائمة في زمنها ، وهي تقوم بذلك فعلاً ، فإنها تخبرنا كذلك بالكثير عن السلوك الاجتماعي



شكل ( ١٦٨ ) جان الطران واتو : الإبحار الى جزيرة سيثيرا • متحف اللوفر • باريس •

والسيامي للفنانين وعمالهم أو من يقوم برعايتهم • ويمكن الوصول الى استنتاجات عن المستويات الاجتماعية ( الطبقات التي ينتمى اليها الأفراد ) من مقارنة ومبارنة لوحتين فرنسيتين من القرن الثامن عشر ، وهما لوحة واتو الإبحار الى جزيرة سيثيرا ( شكل ١٦٨ ) ولوحة جروز لعنة الوالد : الابن المعاقب ( شكل ١٦٩ ) فنحن نرى في اللوحة الأولى - وهي مصورة في أوائل القرن - رجالا ونساء يتصفون بالأناقة يمشون هنا وهناك في ملابس من الستان الالام ، وأعقاب « كموب » الرجال العالية ، وسراويلهم الضيقة ، تجعلهم يتحركون في تصنع بطريقة تبدو لنا متكلفة ، ومازرو السيدات الواسعة المنتفخة تجعلهن يظهرن كالساحبات في رشاقة فوق الأرض • ويشعر العمل كله جو من التصنع والإيهام ، كما لو كان الناس يقومون بخطوات « رقصة المنبويت » الأرسنقراطية ، أو بخطوات مسرحية •

ونستطيع أن نرى الكثير من هذا بدون أن نعرف شيئا ما عن واتو المصور ، أو عن الظروف المعينة التي كان يعمل فيها • إلا أن هذه الانطباعات نفسها تخبرنا بأن واتو كان يرسم العملاء الذين كانوا يطلبون هذا الحسن وهذه الأناقة ، وأن أحد مثاليات حياتهم كان تبادل الغرام والفزل بطريقة مهذبة ، وهو ما نلاحظه في اللوحة • وعندما تريد معرفتنا بالمصور ، فأننا نكتشف أنه كان نتاج عصر ملكية مرح بفرنسا في القرن الثامن عشر المبكر • وفي المسرح ( الذي كان واتو مخلصا له بوصفه رساما



شكل ( ١٦٩ ) جان باپتيست جروز : لعة الوالد : الابن الماعاب • متحف اللوفر ، باريس •

مناظر مسابقا ) فى أثناء تلك الفترة بوجه عام ، كان المثل الأعلى فى الشهامة التى تخلب اللب ، هو تقليد مطارحة الغرام بشكل متقن ، الذى كان يحافظ عليه فعلا الأرستقراطيون •

وفى أقصى اليمين ، تبين اللوحة نفسها زوجين من العشاق اللئلين ، ويهجم السيد بأشياء تافهة حلوة فى اذن السيدة • وجانبهما يوجد زوج آخر يمثل الخطوة الثانية فى الفزل التى كانت توصف بالشهامة ، وهى مساعدة السيد للسيدة على الوقوف • ويبين الزوج الثالث سيدة صغيرة يقودها حبيبها عبر الشاطئ الأخضر ليلحق بالأزواج الآخرين الذين تجمعوا حول سفينة مزينة بأعمال حفر دقيق متقن سوف تقلهم الى جزيرة سينتيا الأسطورية ، جزيرة الحب •

وتبدو مثاليات الطبقات الراقية كما كشفت عنها مثل هذه الأعمال فى تباين قوى بالنسبة لتلك المثاليات التى كشفت عنها لوحات مثل لوحة جروز لعة الوالد : الابن الماعاب ؛ وهى من الأعمال التى تمت فى الفترة الأخيرة من القرن الثامن عشر • وإذا كان فى الإمكان أن يصدر حكمتنا عن لوحات من هذا الطراز الجديد ، فإن ذلك يعنى أن الأحوال قد تغيرت كثيرا • وتشير هذه الصورة كذلك الى المسرح ، ولكن ليس المسرح الخاص بمطارحة الغرام مطارحة مصطنعة • إذ حتى النظرة السطحية تكشف عن جدية جديدة ، بل حتى عن مأساة عاطفية وعن الواقع من أن المصور يحاول الإشارة

الى درس اخلاقي بواسطه تصويره للخطيئ النادم المنكسر على اليمين ، الذى عاد لبيد والدع يحتضر ، والاقارب الذين ييكون فى جلبة متجمعين حول سرير الموت . وبالرغم من أن تعبيرة الماطفى المبالغ فيه لا يتفق مع الأذواق فى الوقت الحاضر ، الا أن مثل هذا النوع من العمل فى كل من التصوير والأدب كان محبوبا فى أواخر القرن الثامن عشر ، حتى لدى المجتمعات الاجتماعية المختلفة التى سبق أن وضعت المصور واتو تحت رعايتها .

ونستطيع أن نرى فى غير صعوبة كبيرة أن الأشخاص فى لوحة جرور ليسوا أرستقراطيين ولكنهم بالاحرى من الطبقة المتوسطة الهادية يمرون بنوع من التجارب الماطفية مثل التى تقدمها دور السينما والراديو والتلفزيون من مأس عاطفية للكثيرين اليوم ، الذين مازالو يجدونها جذابة . والتغير من أنافة واتو وتضمنه الى الشهور الفطرى المبالغ فيه هو مقياس لانتقال السلطة من الطبقة المالية الى الطبقة المتوسطة ، ولأن الأخيرة كانت فى طريقها الى أن تصبح هامة بشكل متزايد فى حياة فرنسا كلما تقدم القرن .

ويمكن كذلك ملاحظة التباين فى وجهة النظر الاجتماعية المنبثع عن هاتين اللوحتين فى الأعمال الفنية لبلاد أخرى أو فى فترات أخرى . وقد نتناول ههنا آخرين مختلفتين كصورتين انجليزيتين تنتميان الى القرن الثامن عشر ؛ وهما : لوحة هوجارت **زواج آخر طراز** ، ومصورة **صاحبة السمو السمينة جراهام** من عمل جينزبورو ( ١٩ ، ١٧٠ ) . ونستطيع أن نقول من الملابس والألقاب أن كلتا الصورتين تتضمنان أفرادا من الطبقة الأرستقراطية جزئيا أو كليا . ومع ذلك فإن هوجارت قد أدخل نفمة من المرح الانجليزى والهزل (caricature) فى أسلوبه ، بينما يبدو أن جينزبورو يميل الى عكس ذلك نحو الوقار والجديية . وقد يكون هذا الاختلاف دليلا على أصل المصور أو ميوله — ولكن مهما يكن السبب فى ذلك ، فإن العمل الفنى يجسم وجهة نظر اجتماعية .

ويشير الواقع من أن كلا من الفنانين كان ناسجا من الناحية المالية ، الى أنه كان هناك متسع لكل من وجهتى النظر المالية للأرستقراطية والمضادة لها فى إنجلترا كما فى فرنسا إبان تلك الفترة . ولكن بينما يكون المرح والجذبية عند واتو تعبيرات دقيقة عن طبقة البلاط التى كان يعمل الفنان من أجلها ، فقد كانت أنافة السمينة جراهام نتيجة لقىء من المبالغة الكاذبة فى نسب جسمها — فكان كل شيء متجها الى أعلى فى لحدته واستطالة . ويزيد من وقعها العمود الموجود على اليمين . وحقيقى ، أن عمل جينزبورو هو أن يجعل عملا يهين مشوقين فى أنافة ومن أصل عريق ، ويحل أن الناس كانوا يأتون الى مرسمه من أجل ذلك . وقد نقول الآن أن جينزبورو يمسك للمثل الأعلى النبيل والذي يتشبه مع آخر طراز والذي كان يطمح اليه كبار الطبقة المتوسطة ، وكذلك الطبقة الأرستقراطية الرفيعة التى كانت فى عهده .

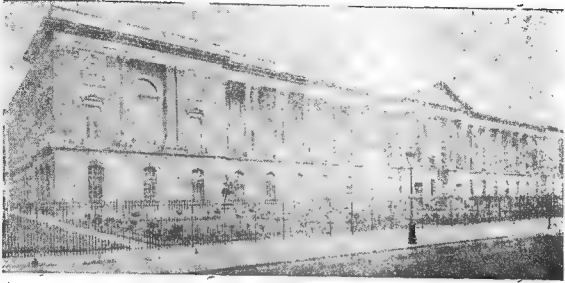
ويكشف هوجارت عن اتجاه دقيق نوعا ما — أذ يشير عنوان صورة **زواج آخر طراز** الى كراهية ذلك النوع من الطوبوح الاجتماعى الرخيص . وتبين الصورة



شكل ( ١٧٠ ) توماس چينزبورو : صاحبة  
السمو السيدة جراهام • متحف الإسكندلاندى  
الأملى : ايدلبيره •

نفسها - وهى واحدة من مجموعة قام بها هذا الناقد الذائع الصيت عن سلوك وأخلاق عصره - زوجين شابين يجلسان الى الشمال ، وللشاب هيئة تعد نموذجاً للرجل المتائق الأجوف الذى كان ينتمى الى تلك الفترة ، والشابة هى ابنة مدللة لأب غنى متبرمة غير راضية عن شيء ؛ اذ قد تزوج الانثان منذ وقت قريب بقليل من الحب المتبادل من الجانبين ، بعد أن قدم الشاب اسمه الارستقراطى الى الزوجة فى مقابل ما قدمته السيدة الصغيرة من ثروة أبيها الى الزوج . ولا ينمذج كل منهما فى الآخر تماماً كما هو واضح من هيتهما الخاصة ، ويتناسب عدم اكترائه واستهتاره مع تبرمها بكل شيء • ونستطيع أن نرى فى خلفية الصورة خادماً كسولاً يقوم بتنظيف بقايا حفلة ( والأشياء المظاهرة على الأرض فى المقدمة هى جزء من ذلك ) بينما يترك الساقى المكان على يمين الصورة فى انزعاج مبعثه التدين ، لا يدور من حوله •

وبالرغم من أنه من السهل نسبياً قراءة قصة ما ومقصدها الاجتماعى فى أعمال مثل مجموعة زواج آخر طرائف ، فإنه يمكن قراءة هذا المقصد كذلك من أعمال تقل فى وضوحها مثل الصور الشخصية التى قام بها جينزبورو ، بل من مواد لا موضوع لها مثل المبانى • وبما أن المبانى التى يصنعها الناس من أجل الناس مشكلة تقوم على احتياجات عملية معينة مقصودة ، فإن هذه الاحتياجات تكشف عن نفسها بسهولة للمشاهد • وكلما زادت معرفتنا بحقيقة معينة من الزمان شيد فيها



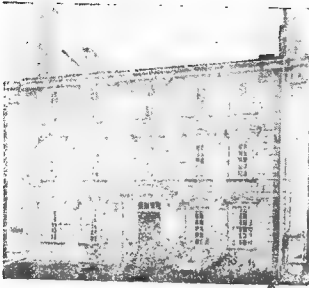
شكل ( ١٧١ ) كلود بيرو : الواجهة الشرقية من متحف اللوفر بباريس \*

مبنى ما ، زادت قيمة و ثراء تحقيقنا للفرض الاجتماعى الذى من أجله قد شيد • وفى وسعنا حتى بلون أن نعرف شيئا ما عن فرنسا فى القرن السابع عشر أو عن أمريكا فى القرن الثامن عشر - أن نرى أن الأهمية الاجتماعية لمن شيد بناء اللوفر ( شكل ١٧١ ) كانت أعظم من أهمية من كان يملك البيت الملكى ( شكل ١٧٢ ) • وواضح أن البناء السابق أضخم وأغنى وأكثر إشكالا من كل الوجوه • وواضح كذلك أنه لابد قد استنفد وقتنا أطول ومالا وسلطانا أكثر فى إقامته • ويمكن تطبيق نفس القاعدة القياسية على العمارة المعاصرة إذا ما كان علينا أن نقارن منزلا بسيطا يتسع لأسرة واحدة فى إحدى الضواحي ، ومنزلا كبيرا فى مدينة واسعة •

إلا أن الحجم وحده أبعد من أن يكون للمقياس الوحيد على الأهمية الاجتماعية ؛ إذ قد يشير الحجم الكبير إلى تعظيم ملك قوى ، أو تعظيم نوع من الديمقراطية ، أو حتى دكتاتورية للعمل الفنى • وب نفس الدلالة ، يمكن القول بأن بناء صغيرا نسبيا مثل منزل توجندجات الذى بنىه فازدير روه أو منزل كاليفورنيا ( شكل ٦٤ و ٦٥ ) هو نموذج لمسكن خاص يتزايد بناؤه من أجل المحدثين من الأثرياء • وتعد وظيفة مبنى من المباني أو وظائفه أبعد أهمية من حجمه عند تقديره من الناحية الاجتماعية •

وبفحص مبنى اللوفر ، يتضح أن له عددا جسيما من الحجرات يحتوى تصميمه للتسع اتساعا خياليا : فهناك أجنحة الحزم التى تتسع لعند لا يحصى منهم ، ووجودهم ضرورى لإدارة بلاط ضخم ، وعدد كبير من المساكن المخصصة لرجال البلاط وحاشياتهم





شكل ( ١٧٢ ) البيت الملكي • ميلفورد •

ماساتشوستس •

ومتسع لوظائف السلطة الادارية والدينية والمخزن وحظيرة الخيل ، وكل وظيفة أخرى يمكن تصورها • وكان لابد لعمل مثل هذا التنظيم الرحيب بسبب الواقع من كون هذا البناء أحد مسكنين من أكبر المساكن الرسمية لـ لويس الرابع عشر - وكان المسكن الثاني هو مقر فرساي الذي يقع خارج باريس • ويجب النظر الى اللوفر باعتباره رمزاً لسلطان وأهمية الملك ، كما يشهد بذلك الواقع أيضا • وبالرغم من أن مقر قيادة الملك الحقيقية كان فرساي فإن وزراءه قد شعروا بأهمية وجود مسكن رسمي له داخل باريس •

وأبعاد البيت الملكي المتواضعة ( وهي في مدفورد ماساتشوستس ) ، والتي تبلغ أقل من ٥٠ قدماً طولا و ٣٨ قدماً عرضاً وحوالي ٣٦ قدماً في الارتفاع ، لا يمكن أن تكون نقطة نيسباً منها مقارنته حتى بجزء واحد من اللوفر الذي يرى هنا ، والذي يبلغ وحده ٦٠٠ قدم في الطول • ومن الجلي أن المالك للمنزل من الوسائل والسلطان ماهر أقل بكثير من لويس الرابع عشر ، ومع ذلك فقد كان يعد البيت الملكي في مستعمرة بنيو انجلاند منزلاً ذا أهمية ووقع في النفوس ، وكان هذا حقيقة رغم أن حقيقة وظيفته كانت إيواء أسرة واحدة يضمها عدد متواضع من الخدم ، أسرة رجل أعمال موسر كان يمثل أعلى طبقة موجودة في أمريكا الديمقراطية وقتئذ •

وكانت توجد في أمريكا كملاً في فرنسا أنواع أخرى من المساكن قد نقارنها بأمتلة من مساكنتنا • وتندرج أنواع المساكن الفرنسية تنازلياً من قصر الملك الى أكواخ الفلاحين - بما في ذلك من قصور ريفية أعدت للطبقة الارستقراطية ومنازل التجار • ويمكن أن يجد المرء في المستعمرات الأمريكية - بالإضافة الى مسكن أثرياء

التجار الذي شاهدناه هنا - قصر صاحب الأرض في بعض مزارع الجنوب . والمنزل الريفي الذي يوجد في نيوانجلاند . والكوخ الخشبي الموجود في الأراضي الغربية . ونماذج كثيرة أخرى . يشير كل منها الى مركز بانيتها الاجتماعي .

وليست القصور دائما في دقة احكام مقر لويس الرابع عشر . وليست كل مساكن رجال الأعمال في تواضع منزل اسحق رويال . اذ تتوقف درجة بهاء المساكن على الظروف التي تكشف عنها الأبنية نفسها . وقد جعلت أحوال أمريكا مع مستعمراتها ذات التراث المتزمت للماخوذ عن نيوانجلاند . بناء منزل التجار الذي يزيد في اتقانه غير مستحسن . مثل تلك المنازل التي أقيمت في أواخر القرون الوسطى في أوروبا متصلة في منزل جاك كور في بوردو أو متصلة في تلك المنازل التي تنتمي الى القرن العشرين المبكر في أمريكا مثل منزل رابنلندر الكبير المتيق في مدينة نيويورك .

وليس ضروريا أن يكون اللوفر نموذجا للقصور . مع أن كثيرا من ملوك القرن الثامن عشر في أوروبا قد عمل على تقليده . عندما كان لديهم الامكانيات المالية والسياسية اللازمة . ويمكننا مقارنة مقر ملكي مثل اللوفر بقصر سابق عليه . فان قصر فانتيزي بروما ( شكل ١٥٥ ) هو مبني سكني صغير جدا اذا ما قورن بالمبنى الفرنسي مع أنه أكثر وقسا من البيت الملكي . وكان حكام إيطاليا في القرن السادس عشر عندما شيد هذا القصر أمراء سفارا . وكان بعضهم نائبا لملك إسبانيا أو فرنسا يحكمون أجزاء صغيرة من إيطاليا باسم سادتهم الأجانب فكان يجب أن تكون مساكنهم رمزا لسلطة نائب الملك . الا أن الوظيفة التي كانوا يؤدونها جعلت من مثل هذه المباني المتواضعة نسبيا مكانا يلائمهم تماما .

جميع المباني التي كانت موضع اعتبارنا في هذا الجزء حتى الآن هي مساكن فردية . مهما يبلغ تنظيمها من التقان . ومهما تبلغ وظيفتها في النهاية من أهمية . وفي الأزمنة الحديثة . مع الكثافة الحديثة للسكان . قد أصبح كثير من هذه الأبنية القديمة في روما وباريس ومدريد وفي مدن أخرى - التي كانت أصلا بيوت الطبقة الارستقراطية - مساكن متنوعة للعمال . ويعلم تقريبا في الحاضر لهذه المساكن التي لا ترضى . والتي تشبه وكر الأرناب . والمساكن الأصلية الأخرى المرافقة لها . نجد أنفسنا قد اتجهنا الى أكثر الحلول الاجتماعية منقمة لمشكلة إسكان عدد كبير من الناس . وهي مشروعات الإسكان الفردي قليل التكاليف والشقة السكنية على مجال واسع .

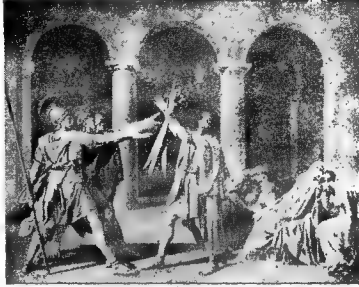
ويمكننا تناول مشروع جراتيوت - أورليانز لإعادة الانشاء في ديترويت الذي يرجع تاريخه الى عام ١٩٥٠ ( شكل ٧٩ ) كمثال من مشروعات الإسكان الحديثة . وهو يمثل محاولة استخدام وسائل الإنتاج بالجملة - وربما كان ذلك أكبر طابع يميز نمو مجتمعا - من أجل العناية بالكثير من الناس الذين يجتذبهم المدينة كي يقوموا بأوجه نشاطهم المتنوعة . ولأن هذه المساكن تنتج بالجملة . فهي أقل نفقة نسبيا من المنزل الفردي الذي يقام في الضواحي . أو غالبا ما يكون أقل نفقة من المسكن العادي الذي يقام بالمسن . وهي تزيد عما تمتعه المستهلك مقابل ما يدفعه من مال . كما يفصل الراديو أو السيارة التي ينتج بالجملة .

## المعاني السياسية

تكمّن الأوضاع السياسية في مضمون وشكل كثير من أعمال الفن - وقد سبق أن رأينا هذا في مقبرة لورنزو دي مديشي التي قام بها ميكل انجلو ( شكل ٣٤ ) بوضعها المتوى المنتقد تجاه امرأة حاكمة ، أو كما رأينا في لوحة جبرو نابليون بين الصائين **بالطعنون في يافا** ( شكل ١٦٦ ) ، بما تحمله من مديح صريح لنابليون \* ويشير مديح حاكم ما بعض المشكلات بالنسبة إلى الفنان ، إلا أن أداته من ناحية أخرى مخاطرة أكبر ؛ إذ لا يسمح الجو السياسي بالتعبير عن إدانة الحاكم إذا ما كانت سلطته مطلقة \* ولقد هوجمت المؤسسات الاجتماعية في وقت مبكر ظهر فيه التنظيم الديني الجديد خلال القرن السادس عشر والحركة المضادة لهذا التنظيم عندما أصدر الكاثوليك والبروتستانت فيضاً هائلاً من الصور الهزلية بعضهم ضد بعض . إلا أن التعليقات السياسية قد ظلت لفترة طويلة مجازية أوزميه كما هي في مقبرة مديشي أو في لوحات بيتي بروجل التي كانت موجهة ضد الغزاة السابقين للأراضي الواقعة في القرن السادس عشر \*

وتوضّح لوحة دافيد قسم **الهودائي** ( شكل ١٧٣ ) الصورة عام ١٧٨٤ طريقة التعليق السياسي للثورة الذي عم ليلة الثورة الفرنسية . عندما شعر الفنان شعوراً عنيفاً بواقع الحياة السياسية مثل غيره من أبناء عصره الأحرار الكثيرين ، وكان أهم مظاهر هذا العصر هو الشعور الثوري الصاعد ضد الملكية \* ولكنه لم يظهر - وفي الحقيقة لم يكن يستطيع ذلك - طليعة ميوه السياسية \* وهو بالأحرى ، قد عبر مجازياً عن الشعور بأن حب الوطن يجب أن يزيد في أهميتهم على أهمية حتى هؤلاء الذين هم أعز الناس لدينا \* وقد قلم دافيد - مقتبساً موضوعه من إحدى مسرحيات القرن السابع عشر - ثلاثة من شباب الرومان المحاربين ، وهم من أسرة هوراثي الذين وهبوا أنفسهم للقتال حتى الموت ضد مدينة مجاورة كانت في حرب مع روما ، رغم أن أخواهم الثلاث اللاتي نراهن إلى يمين الصورة بإكيات متزوجات برجال ينتمون إلى المدينة المعادية ، ولم يكن يصلق قبل ذلك في نفس القرن أن هناك من يفضل الوطن على الأسرة . والآن في نطاق أدب السياسة الجديد ، قد أصبحت الوطنية أو حب الوطن ، يقوم بمل تقديس الملوك \* وكان هذا هو العصر الذي ظهر فيه أول جيش وطني حديث بمل الجيوش المرتزقة التي كانت تمثّل العصر وكانت لا تزال موجودة في القرن الثامن عشر . وبينما كان الوالد في لوحة جبروز يعظ من أجل وحدة الأسرة ( شكل ١٦٩ ) فإن الوالد في لوحة دافيد يعظه من أجل الوطنية \*

وقد وجدت كذلك لوحات سياسية أكثر وضوحاً أثناء هذه الفترة ، مثل لوحة جبرو التي ترجع إلى عام ١٨٠٤ والتي سبق أن فحصناها ، إلا أنها كانت في خدمة الحاكم \* وبمكسها ، تبين لوحة جويما الشهيرة اعلمكم مواطني ملويد عام ١٨٠٨ ( شكل ٢٠ ) تشهيراً عنيفاً بنابليون ، وهي تمطيناً تأثيراً مختلفاً تماماً فيما يختص بالإمبراطور وجيوشه \* وقد وقعت هذه الحادثة في أثناء حرب شبه الجزيرة التي غزا فيها الفرنسيون إسبانيا وقام فيها الانجليز بمساعدة الإسبانين \* وثار سكان مدريد في ٢ من مايو عام ١٨٠٨ ضد الاحتلال الوحشي للمدنيّتهم من الفرنسيين وجيوشهم

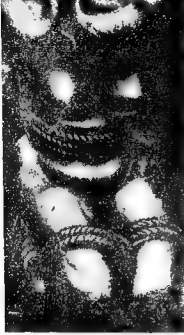


شكل ( ١٧٣ ) جاك لويس دافيد :  
قسم الهوراتي • متحف اللوفر ، باريس •

المرتزقة الذين ينتمون الى شمال أفريقيا • وكان انتقام لهذا الهجوم المذني على الكتاب ، جمع الفزة اكبر عدد من الناس تمكنوا من الحصول عليه ، وأوقفوه صفًا ، ثم أعدموهم دفعة واحدة كما هو ظاهر في هذا العمل • وقد اشتعل جويًا من الفيز لما حدث لوطنه ، فكان الجنود الفرنسيون في نظره وحشًا وكان قومه شجعانًا يستحقون العطف — ولقد قيل كل هذا في بيان سياسي عنيف - وما جعل وجود مثل هذه الصورة ممكنًا هو الواقع من أنها ( يعكس صورة دافيد ) لم تعرض ولم يكن من الممكن أن تعرض قبل مضي وقت طويل من تنفيذها •

وبعد حوالي عشر سنوات من ذلك ، عرض جيريكو في باريس لوحته **وثن ميلوسا** ( ١٨١٨ - ١٩ ، شكل ٢ ) ، احتجاجًا على عجز الأسطول الفرنسي اذ ترك ضباطه مجموعة من المتطوعين في البحرية يفرقون في حادث سفينة • وقد صادرت السلطات هذه اللوحة • الا أن الاحتجاج السياسي قد أصبح ممكنًا بشكل متزايد خلال القرن التاسع عشر خاصة في رسومات الجرائد الهزلية حيث لمبت دورا عظيما • وقد يتضح هذا في أحد أعمال الليتوجراف الشهيرة التي قام بها دوميه عام ١٨٣٤ وهي شارع **توانسنويان** ( شكل ١٢٣ ) وهي اتهام مرير للحكومة الفرنسية الجديدة عندما أخمدت في قسوة أحد الاضرابات •

وأصبحت مثل هذه الانتقادات في أثناء الفترة جزءا من المظهر السياسي الفرنسي مثلما كانت في إنجلترا من قبل — ولكنها لم تخرج أساسا من محيط الجرائد أو فنون الحفر • ولم تصبح الأعمال التي تهتم بالسياسة والنقد السياسي شائعة في



شكل ( ١٧٤ ) دافيد سيكيروس :  
ضحية من الطبقة العاملة • متحف الفن الحديث.  
نيويورك \*

التصوير الا فى الربع الاول من القرن العشرين • وكان يؤيد الثورات التى تلت الحرب العالمية الأولى بقوة ، المصورون والشعراء والموسيقيون سواء أكانوا من أهل اليمين ام أهل اليسار \*

والتصوير المكسيكى الذى ظهر فى السنوات التى تلت عام ١٩٢٠ بعد فنا سياسيا مثيرا بشكل غير عادى • ويعرض المصورون المكسيكيون أوروذكو وريفيرو وسيكيروس لوحات سياسية وأعمالا للحفر بنوع خاص صممت لتطبع فى ذهن الناس مثلا عليا معينة • وتظهر صورة مثل ضحية من الطبقة العاملة من عمل سيكيروس ( شكل ١٧٤ ) عطفًا قويًا نحو المضطهدين من الناس ، لا يختلف أثرها عما لعمل جويا من أثر . ولكن يختلف هذا الموضوع الحديث فى أنه لا يشير الى حادثة معينة ، فهو يرمز بدلا من ذلك الى الاضطهاد كما تفعل أعمال أوروذكو • وقد ظهرت فى أعمال التصوير الجدارى التى قام بها ديجوريفيرا نفحة سياسية تربية أكثر وضوحا \*

### مفاهيم الجمال

يتبين من اختبارنا كذلك للموضوعات الفنية القديمة نوع الجمال الجسمى الذى اعتبرته العصور المختلفة شئنا مرغوبا • وقد يبدو هذا أقل أهمية من بعض الموضوعات الأخرى التى سبق أن اخترناها هنا ، الا أنه غالبا ماتظهر لنا بوادر الأذواق المختلفة فى العصور المتعددة ، من واقع تفضيل إحدى الفترات للسيدات الممثلات وتفضيل أخرى للنحيفات ، وتفضيل نائلة الهزيلات ، ولقد لاحظ من قبل هذه الاختلافات فى

الذوق بالنسبة للجمال الجسمي . ويمكننا الآن أن نفحص أعمالا من عهود شتى تعبر عن هذه الحقيقة وما تنطوي عليه .

وتبين اللوحة الهولندية **زواج أدولفيني (شكل ٨)** ، قبل كل شيء أن من يصور الأشخاص لا يهتم دائما بأن يجبل أشكال الرجال مهما بلغوا من ثراء أو أهمية . فضلا عن ذلك ، لابد وأن تمد السيدة الشابة التي في الصورة من جميلات عصرها نظرا للمركز الاجتماعي لهذا المواطن الثري الإيطالي الذي كانت لديه فرصة الاختيار بدون شك . إلا أننا نجدها تبدو بصدر نحيف ، كنتيجة لوجود مشهد الصدر الذي كان شائع الاستعمال وقتئذ ، ونجدها ذات معدة ضخمة نتيجة لوضعها المائل حسب آخر طراز ولطيات القماش من أمامها . ولئن يرى معظم الناس اليوم عند هذا الرجل أو المرأة جمالا ، ومع ذلك فهناك كل الأسباب كي نفترض أن الفنان قد صورهما بكل ما يستطيعه من اجلال وبكل ما تستدعيه صورة تذكارية من هذا النوع من أناقة أو هندام . وليس لنا على أية حال ، أن نقاغل بين ذوق الهولنديين في القرن الخامس عشر وذوقنا - وليس هناك موضع للتساؤل عما إذا كانت نسائهم أكثر جمالا من لساننا أم العكس هو الصحيح . فنحن نترك لهم ذوقهم ونحتفظ بذوقنا بأذنين بعض الجهد في فهم ماكانوا يحاولون عمله متقبلينه في نطاق هذه الحدود .

ومع أننا قد نشأنا جميعا على تجميل فن عصر النهضة الإيطالي ، فإن الأشكال المارية في مثال مشهور كلوحة **الفرقة الموسيقية الريفية لبيروجيوني (شكل ١٧٥)** قد تبدو لنا أكثر امتلاء مما يجب . ويتصف هذا العمل على أية حال بالشماعرية



شكل ١٧٥ م ال بيروجيوني : الفرقة  
الموسيقية الريفية • متحف اللوفر ، باريس .

والاحساس ، وفيه يظهر شابان يستغرق كل منهما في الآخر تماما وفي ذكرياتهم الماضية متجاهلين اغراء الحوريتين الموجودتين في هذه البيئة الريفية • علينا أن نتأمل التباين الموجود بين متع اللحظة متمثلة في المراتين وتوقف الزمن متمثلا في حركات الرجال •

وتنحني نجد حتى في الأزمنة الحديثة أن للأجيال السابقة أخواقا في جبال الإنسان لم تعد تشاركها إياها الآن • ومثل ليليان راسل الأعلى في القوام الذي يشبه الساعة الرملية هو بلا شك شيء ينتمي الى الماضي ، مع أن أنواعا منه مازالت تظهر حتى الآن • وكان هناك من وقت غير بعيد موجة شاعت بين فتيات الكليات في الولايات المتحدة هي اتخاذهن هيئة تكون بطونهم فيها بارزة مترهلة لا تختلف عن هيئة مسز أرنولفيني. ولم يكن جورجيوني بدون شك يوافق على أن يتصور الأنوثة هكذا •

ومع أننا قد اقتصرنا في مناقشتنا للمفاهيم الجمال على جسم الانسسان ، إلا أن المناقشة قد تمتد كذلك لتشمل المنظر الطبيعي والأثاث والملبس وحشدا من مجالات النوق الأخرى التي تحدث فيها أوجه الخلاف من عهد الى عهد •

### الطرز الفنية

لا يدل الفن القديم على وجود مفاهيم مختلفة لجمال الجسم فقط ، بل يدل كذلك على وجود مقاييس جمالية أو مقاييس فنية مختلفة في مختلف العصور والثقافات • وهذا يشمل ، أولا ، أن الفلمنكيين في القرن الخامس عشر أو الايطاليين في القرن السادس عشر يعتبرون الرجل جذابا ، أولمراة ، لأسباب متفرقة (ومتعارضة أحيانا). ويسمى هذا أيضا أن الأعمال الفنية التي توضح هذه الأنواع من النوق الجسدى ، جميلة لأسباب جمالية مختلفة بالنسبة الى العهود التي تمت فيها •

ولابد أن القارىء قد خطر له الآن أن لطرز المختلفة في الفن، خواص مختلفة ، وكما أسير من قبل ، قد لا تبدو هذه الخواص واضحة دائما لجيل تربى على نسقه الخاص . وعلى طريقة أخرى في النظر الى الأسماء - أى على لغة فنية أخرى ، وكلنا ، من الإنسان القديم حتى الماصر ، مكيفون حسب وجهة نظر معينة ( يكون دراية منا بوجهة عيام ) أى حسب ما نعتبره الطريق « الصحيح » للبحث عن لوحة تصوير أو عن شيء فنى آخر • وكل عصر - كنتيجة للتقاليد الموروثة وما أدخلته على نفسها من تغيرات - يشكل لصالحه مقاييس معينة للمساحة والتكوين والنسبة والمكونات الفنية الأخرى • وفي حدود الجو الفكرى لذلك العصر ، تكون هذه العناصر مجتمعة للمقاييس الفنية أو الجمالية لذلك الزمن ، ومقاييسه للجمال وطرزه أو طريقته في التعبير •

فحينما نتكلم إذن عن « الطراز » أو « الطرز » في النحت الرومانسك أو في تصوير عصر النهضة ، فإننا نمنى طريقة التعبير التي تمت خلال هذه الفترات والتي اعتبرت مقاييس للجمال الفنى في تلك الأزمنة • ونحن نعلم أن الفنانين كثيرًا ما كانوا منبوذين - أو يملون في غاية الجزلة على أحسن تقرير - عندما كانوا يصيرون -



شكل ( ١٧٦ ) جيوتو : موت القديس فرانسيس • كنيسة باردي بسانتا كروتشي ،  
لورنسا ( صورة فوتوغرافية مصرح بها من مكتب الاستعلامات السياسي الإيطالي ) •

للقائيس أو الطراز " وما يهنا هنا ، على أية حال ، هو الواقع من أن لكل ثقافة طرازها أو طرازها الخاصة بشكل طبيعي تماما ، وكل طراز هو تعبير منطقي عن عصره كما تعبر طرؤنا عن حياتنا اليوم ، وهي على هذا جديرة بنفس الاحترام •

تمثل لوحة جيوتو موت القديس فرانسيس ( شكل ١٧٦ ) وجهة نظر تخص طرازاً خاصاً في القرن السابع عشر المبكر في إيطاليا • وقد تكون وجهة النظر هذه متباعدة مع طابع طراز عصر آخر من عصور الفاروخ الإيطالي ، ممثلاً في أعمال برنيني إيولودافني الذي يرجع تاريخه إلى القرن السابع عشر المبكر ( شكل ١٧٧ ) أو لوحة كارافاجيو موت العذراء ( شكل ١٥١ ) • ويبين العمل المبكر بوجه عام وقارا في الطابع له وقع ، بينما يكون للممثلين الآخرين جو مسرحي أكثر وضوحاً • وليست هذه خاصية تعبر نموذجي فقط ، بل هي أيضاً علامة مميزة للجو الثقافي لكل من المهدين واحتياجات كل منهما العاطفية تبينه مناقشتنا السابقة •

ولوحة جيوتو ذات تكوين جامد من حيث الشكل الفعلي ، وفيه تبدو المجموعة التي على اليمين متوازنة مع التي على الشمال ، ويتأرجح كلاهما حول عنصر مركزي ، وهو القديس على فراش الموت • ولقد رقت المجموعة الكلية في نطاق مساحة كالسندوق تبدأ من الحظ الأمامي للصورة وتنتهي عند الحظ الخلفي • ويغطي هذا شكلاً قاطعاً



وحدودا للتكوين من الأمام والخلف ، وتعطى مجموعات الناضجين إلى اليسار وإلى اليمين نفس التكامل في هذين الاتجاهين \* وكل شيء في النهاية متجه من الخارج إلى الداخل نحو المركز \* ويرمز هذا النظام المحكم الكامل إلى هذه الفترة \* فاشكال الأفراد ضخمة متكثلة ، نتيجة للخطوط الخارجية للأشكال المرسومة في عنف والتي تشتد وتلين حسب رغبة الفنان ، وهي تجعل القماش منسدلا في انسياب حول الردف أو بأحكام حول الكتف ليعطى شكل الجسم من خلال القماش \*

ويختلف هذا النوع من الشكل والتنظيم عن ذلك الذي كان موجودا في أعمال القرن السابع عشر مثل نحت برنيني وتصوير كارافاجيو \* ففي عمل برنيني يكشف وجه عروس الغاب دافنى - التي يكاد يمسك بها إبولو إله الشمس - عن شعور وحش مضطرب وهي تتحول إلى شجرة ويبدأ اللحاء في تغطية جسمها وتنبثق الأغصان والأوراق من ذراعيها وأصابعها \* ولكن فوق الطابع الرئيسي العاطفي المميز ، نلاحظ أيضا أن العمل ينظم في شكل منحرف مقوس بين اليسار السفلي واليمين العلوي \* وهو منحرف ذو قوة كامنة من حيث التكوين بدلا من أن يكون أفقيا يعتمد على التوازن مثل عمل جيوتو \* وليس لتكوينه بداية أو نهاية معينة ، ولكنسه يتجه من نقطة خارج « إطار الصورة » إلى نقطة أخرى بعيدة عن الإطار كذلك نحو اليمين العلوي \* ويظهر الاختلاف بين نسب الأشخاص في هذا العمل عنها في أشخاص جيوتو ذات الأشكال المتكثلة بشكل واضح \*



شكل ( ١٧٧ ) جيوفاني لورينزو بريشي

إبولو ودافنى \* متحف بروجيري ، روما \*

ويمكننا أن نقابل كذلك بين لوحة جيوتو وعمل كارافاجيو ، حيث يمكن مقارنة كل من الوسيلة والهدف بطريقة أسرع . إذ تبين لوحة كارافاجيو اختلافات حقيقية مذهلة بينها وبين عمل جيوتو الجداري بما له من شكل مربع محدد واتزان وأشكال متكئة ، وأكثر من ذلك بما يتصف به من هدوء كبير وتحكم يدل على الوثاق . وكما في تمثال برنيني المعاصر ، فإن لوحة كارافاجيو تنحرف من حيث الاتجاه ( من الشمال العلوى الى اليمين السفلى ) فى حين تتجه الأشخاص جميعا ناحية العلواء المتوافة ، وتتوازى مساحات الضوء مع هذا الاتجاه . ولا يوجد فى هذا العمل الفنى ، فوق ذلك ، شيء قاطع كما هو الشأن فى اللوحة القديمة ، فهناك تتزاحم الأشخاص عند اليسار فى اتجاه نحو خارج الصورة ، وتبدو الحجرة الى اليمين وكأنها تمتد الى أبعد من مساحة الصورة . وليس التوازن - وهو نقطة أخرى من نقط التباين - نتيجة لتكوين مبسط تتناوب فيه كتل الأشكال تنابها محسوبا فى وضع أفقى بالنسبة الى الخط الرئيسى للصورة . وهو يأتي عن وجود منحرفين متقاطعين - أحد الانحرافين هو علامات الضوء التى على الأشكال والتى تقفز نحو وجه العلواء ، والانحراف الثانى الذى يأتى من الركن المقابل والتى يتكون أساسا بواسطة جسم العلواء .

وليس الأشكال الفردية واضحة ، إذ هى هياكل شكلية غير مؤكدة نسبيا ، مثلما هى فى عمل جيوتو ، ولا يشير إليها كذلك ما يؤدبه الخط الخارجى من وظيفة خاصة . وتوجد أشخاص كارافاجيو كأشكال ناتجة عن علامات الضوء ، وتخلق هذه الأشكال التفريعات التى تحدث من مساحات الظل الى مساحات النور ، كما تحدث فى الطبيعة تقريبا . ( وهذا هو طريقة إيجاد الظل والنور فى التصوير والرسم التى سبق أن سميت Chiaroscuro . ولم يتناول الفنان الأشخاص كأشكال هندسية كثيرة ؛ إذ جاء التأكيد على الناحية الطبيعية من خلال العمل كله .

ويتقدم كارافاجيو على أى حال بأكبر تباين بينه وبين جيوتو فى ناحية المضمون العاطفى . إذ يجسم كل من الفنانين الجوهر الروحى الخاص بمهدين متتاليين : عهد الإيمان الأسبق يقابله عهد الشكوك الذى يليه - الشكوك التى كان عليها أن تظهر - لوحة جيوتو هى نتيجة لمصر كانت فيه العبادة والعقيدة شيئا مسلما به للغاية ، وكان عمل كارافاجيو نتيجة لتنظيم الإصلاح الدينى - حاجة الكنيسة الى تقوية العقيدة الدينية . ومهما كانت هذه النقطة القليلة موجزة وعامة فهى تشهد بوجود طريقة مختلفة فى التعبير . إذ فى الأسلوب وهما من الصفات المميزة لكل من المهدين - وهما بالتأكيد التباينات المميزة لكل من الفنانين . وللهذا الطرز سمات يشترك فيها فنانون آخرون فى كل من المهدين .

ومثلان آخران يختلفان نوعا ما ويؤكدان التوافق فى الأسلوب وفى دوافعهما الثقافية هما : مبنى كنيسة القديس أبولينارى فى كلاس ناحية رافينا الذى يرجع تاريخه الى عهد المسيحية المبكر ، ومعدب هوريجوى فى نارا باليابان (سكلى ١٧٨ و ٢٢٣) . فكلا هذين البنائين دينى ، وهما يتقاربان فى الزمن . إذ يرجعان الى القرن السادس الميلادى والقرن السابع المبكر الميلادى على التوالى . وبالرغم من أننا قد نقارن بين مركز رهبانى مثل نارا وبين مركز رهبانى آخر يقع غرب أوروبا - فهناك تشابه يستحق



شكل ( ١٧٨ ) كنيسة القديس إيرميناري في كلاس • منظر خارجي من داخلها • إيطاليا •

التنويه في الهدف والوظيفة ، فإن الاتجاهات في الرأي الغربية والشرقية بالنسبة الى مثل هذا البناء الرهباني مختلفة تماما • وتبين لأول وهلة عند النظر الى هذين البنايين صرامة هذا المثال المسيحي وسحر ورشاقة المثال البوذي •

وللمثال الأول ، فوق ذلك ، شكل متكامل بسيط ، في حين يظهر الأخير في خط خارجي رشيق وفي انحناء تشكله القوس المتجهة الى أعلى وفي أسقف ذات أهمية • وبينما يفسر اللون في المبنى المسيحي من أجل الداخل ( انظر شكل ١٣١ ) بما فيه من أعمدة وأرضيات رخامية وزخارف ذهبية ومن فسيفساء ملون ذي زخارف رفيعة ، فإن المبنى البوذي يكشف في الخارج عن بناء ملون من الخشب والمصيص والقرميد •

والمبنى الأوروبي ، فوق هذا ، سبيل واضح قسوى من فراغات في مساحات تقام بها طقوس دينية دقيقة • وفي المبنى الياباني ( والمباني الشرقية الأخرى ) لا يكون التفخيم في السبيل الذي يضم مساحة الفراغ ، ولكنه فيما تنم عنه الجدران الخارجية الرشيقة والتي غالباً ما تكون مزينة بأعمسال النحت وببلاط الرخام والجص والخشب المحفور ، وما الى ذلك بشكل رفيع • وليس من الضروري أن يكون الداخل معتمداً في وظيفته على المساحة الداخلية مثل داخل الأبنية المسيحية • ويردد التقليد

الغربي تقليد رومانيا حيث بنى الكنيسة بما لها من سباح كبير مكشوف والذي تسوده القباب والقباب وهو يشيد بالأحجار والحرسنة وبخامات أخرى قوية شديدة الاحتمال . وتعطي العمارة اليابانية والصينية وغيرها ما ينتمى إلى الشرقين الأدنى والأقصى تأثير ستر خفيف وقيق من الخشب والمصيص ، أو من ملاط الرخام ، من نوع غير ثابت ينبثق عن رقة وسحر الزخرفة الخاصة بغرضها الأساسي .

وتوجد على ذلك طرز مختلفة تتفق مع مختلف المصور . ونحن نعلم أن هناك تاريخاً للطراز أو للطرز ، ليس فقط في الفنون البصرية ولكن أيضاً في الفنون الأدبية والسيمية والفنون الأخرى . والمعلومات المستقاة من دراسة ثقافة الماضي ( إما في ذلك الفن ) وحيية وثيقة ، ليس فقط من أجل الأسباب العامة التي ذكرناها من قبل ، بل أيضاً لأن حتى المعرفة السريعة بهذه الطرز القديمة سوف تمدنا - كما سوف نرى - بأداة حيية ذات خطورة . وسوف تمكن من ملاحظة العلاقة ( سطحية كانت أو عميقة ) بين عمل الفنان القديم والحديث كي نتعلم أى شيء من هذا عن انتشار التقاليد الثقافية . وسوف نقتنع منها كذلك وسائل نافعة للتحقق مما سوف نصادفه .

وليس الاتجاه التاريخي هنا مملاً كي يصنع مختصين في تاريخ الفن أو خبراء في الفن ، ولكنه يساعد على إقامة محصول كلمات تستعمل في النقد أو عبارات شائعة التناول نرجسج إليها ومن خلالها نستطيع التفاهم أحدنا مع الآخر في الفن بطريقة أكثر سهولة . فليكن مثلاً أن نتحدث عن الطراز الكلاسيكي في التعبير أو الرومانتيكي أو الباروك عند الإشارة إلى عمل من أعمال بيكاسو التي قام بها عام ١٩٢٠ ، أو عمل ليرمان قام به عام ١٩٣٠ ، أو عمل آخر معاصر قد يشير إلى أي أسلوب من الأساليب التقليدية ، ولكن ماهو ذلك الذي تعنيه تماماً ؟ ثم ، ماهي حدود هذه التعبيرات وماهي متناقضاتها ؟ وإلى أي حد بالضبط يمكن أن تكون مفيدة بالتسبيح لنا عندما نتقل انفعالاتنا وآراءنا ؟

ونقترح إذن أن نقوم بوصف سريع لبعض المقاييس الأساسية للجمال (أو للطرز) من الفن القديم حتى الحديث ، مع ضرب أمثلة قياسية كافية لكن من الطرز المتتالية حتى تحظى معنى لأكبر عدد ممكن من الظواهر . وستكون وجهة نظرنا التاريخية المختصرة عن الفنون البصرية ، مركزة بشكل ضروري على الممتى الذي تنقله إلينا اليوم .

## الجزء الرابع قطر التقاليد



## طرز الفنت منذ العالم القديم حتى عصر النهضة

إن أكثر الوسائل شيوعاً لتتبع الطرز القديمة تقوم على الأحداث التاريخية ، أو عن طريق العناصر المميزة لمختلف الشعوب. فالأولى تتضمن طرزا لها صلة بفترة عريضة من التسلسل التاريخي ، تتضمن شعباً مختلفة تشترك في طابع عام . وقد اتخذ العمارة الدولية للقرن العشرين كمثال طرازي تاريخي قد اخترق الحدود المحلية ، وشمل معظم البلاد في العالم الغربي وبعضها في الشرقين الأدنى والأقصى . ولا يحول مثل هذا الطراز للمعاري دون احتمال وجود الاختلافات المحلية في حدود مجالاتها ، مثل العمارة الأرجنتينية الحديثة والمعاصرة البرازيلية والإيطالية وعمارة الولايات المتحدة الحديثة .

أما الوسيلة الثانية ، أو الطريقة القومية لتتبع الطرز الفنية ، فهي تشمل الطرز التي تشير إلى بلد واحد . ويعتبر التصوير الأمريكي للقرون الثلاثة الماضية من أمثلة الطرز القومية ، وكذلك موسيقى الجاز ( ديكسلاند ) الموجودة في عصرنا هذا . فكلهما غريب بالنسبة للبيئة الثقافية الأمريكية . وكلهما يختلف تماما عن طرز الفن الشعبي وعن الموسيقى الشعبية الموجودة في الأماكن الأخرى .

وستشمل دراستنا من الطرز في الفن كلا من النوعين التاريخي والقومي .

### الفن القديم

يعتبر الفن الباليوليثي ( Paleolithic ) أو فن الإنسان العصر الحجري أول ما عرف من طرز الفن العالمي . من ٤٥٠٠٠ - ٨٠٠٠ قبل الميلاد ، امتد من أوروبا الغربية إلى جنوب أفريقيا ( شكل ٢٨ ) . وظهر بعد العصر الحجري المتوسط والعصر الحجري الحديث ( ٨٠٠٠ - ٣٠٠٠ قبل الميلاد ) طراز أفضل عرف أخيراً بالفن القديم . وينتمي إلى بلاد البحر المتوسط القديمة . واستمر من سنة ٣٠٠٠ حتى ٥٠٠ قبل الميلاد .

وقد امتد هذا الفن القديم جغرافياً من الجنوب إلى الشمال ، من جزيرة كريت حتى مصر ومن الشوب إلى الشرق . ومن جزيرة كريت أيضاً حتى قبرص ، وفينيقيـا وآسيا الصغرى ( الهيتيون Hittites ) والعراق القديم ( الآشوريون والبابليون ) وإيران ( الفرس ) . ورغم أن بعض الثقافات القومية المختلفة تتضمنها هذه القائمة من

البلاد - لفترة طويلة من الزمن كذلك - فإن التعبيرات الفنية في كل منها تشترك في صفة أساسية تحدد طابعها الفنى جميعاً كاجزاء من حركة تاريخية عالمية استمرت فترة طويلة \*

وقد أنتجت هذه الدول لنا له شكل تجريد - أى شكل غير طبيعي - جميل له صفات مميزة واضحة تماماً - وتكمن الاختلافات الموجودة بين تشكيلاتها المتعددة ( وقد يكون من دواعي الدهشة إذا لم يكن هناك اختلافات بينها ) فيما تعكسه من اتجاه عاطفى أكثر مما فى أشكالها المادية - وكان لانتقال ثروات الحرب ، أو ثروات التجارة فى العالم القديم من مكان الى آخر ، أثر فى قفص أشكال الحضارات وأفكارها \* وقد نتج عن تسلط الحضارة المصرية ، وعن أثر تجارة أهل جزيرة كريت والفينيقيين ، سيطرة امبراطورية الآشوريين ، وانتشار اللغة والحرف اليدوية والحبرات والأعمال وبعض مظاهر التطور الحضارى الأخرى \*

ولو أنه ليس من شائنا هنا أن نتبع العلاقات بين الأمم بالتفصيل ، إلا أنه فى استطاعتنا مقارنة النحت المصرى ، فى عمل مثل لوحة حيزاير الحشبية ( شكل ١٧٩ ) الذى ينسب الى القرن التاسع والعشرين قبل الميلاد بالنحت البارز الآشورى المجرى المعروف بالاله المنح ( شكل ١٨٠ ) ، والتى تنتمى الى القرن التاسع قبل الميلاد . ويفصل بين هذين العملين ألفا عام وامتداد رقعة الصحراء العربية ، ومع ذلك فهما يشتركان فى صفات معينة تغلغل تشابهها بين الطرازين \*

اذ فى مثال النحت المصرى نجد مثلاً طوليا له اكتاف عريضة وضمت بثبات لدرجة أن كل جزء فى الشكل يوازى مسطح الحشوة نفسها \* وقد ارتفع هذا التعبير الرسمى غير الطبيعي عن طريق النسب المحسوبة لجسم الرجل ، وكذلك عن طريق موقع الأقدام الخارجة عن المألوف \* حيث وضعت القلم أمام الأخرى مباشرة ، والاكتاف يشكلان مربع أمامى والراس فى وضع جانبي ، مع أن العين تتغذ الشكل الكامل فى الوجه \* وتعتبر هذه الطريقة من الرسم الأمامى ، طريقة تعتمد على الإدراك أكثر منها تصويرية ؛ وهى أن الأشياء ترتب حسب التجهيز الخيالى أو الإدراكى فى ذهن الفنان ، عن أنها ترتب حسب مايلمسه أو يدركه بعينه \* والطريقة التى تقوم على الإدراك على أى حال ، صالحة كالطريقة التصويرية تماماً وتعتبر مناسبة للاحتياجات الاجتماعية والفنسية النابتة التى لا تتغير لحضارة هذا الملك الكاهن ورغبته فى عمل صور أرستقراطية مثالية تتضمن الحياة الأبدية \*

وبالرجوع الى النحت الآشورى ، نلاحظ وجود نوع من النحت البارز القليل النور المائل حيث توضع أجزائه لجسم المتعددة فى نفس الاتجاه الخارجى المسطح \* ذلك هو المنحصر الأول للناحية المطلقة التى تقبل المقارنة \* أما المنحصر الثانى فهو المنحصر الخارجى المحكم للون للشكل الذى نفذ على درجة من القسوة أو العنف وروح التقليد التى تحتوى على أنواع انفعالية خاصة \* وإشيرا نريد أن هناك مواضع أمامية هامة لكل جزء من الجسم يمكن ملاحظتها مثل : الايط ، والاكتاف ، والعيون ، وغيرها ... وإظهار ما بداخل إحدى الأرجل والأذرع بالإغصان إلى إظهار ما بخارج





شكل ( ١٨٠ ) إله مجنح من عصر آدور  
ناصريال ، نسرود كلاج • متحف المتروبوليتان  
للنن بنيويورك •



شكل ( ١٧٩ ) لوسه جيزاير • النصف  
للمصري بالقاهرة •

الأخرى : ذلك هو التعبير الخطي والأسلوب الزخرفي ، وأكثر من ذلك فإن ذلك الأسلوب الذي يظهر التمثال من الأمام هو الذي يتميز به معظم الفن في بلاد البحر المتوسط قديما والذي يقرر التسمية العامة •

والاختلاف بين الحضارتين واضح وضوحا متماويا • فالنسب التي استخدمت على التوالي في هاتين الحضارتين تختلف تماما • فالآشوريون يظهرون في أعمالهم القصر في القامة أكثر من اظهارهم للاستطالة والنحافة في الشكل • وتظهر بعض التفسيرات الأخرى في تأكيدات الأعمال الأخيرة التي تمت في العضلات ، مثل الخطوط المخدوشة لعضلات الأذرع الأمامية من أعلى وسمانة الأرجل • أما الاختلافات التي تمت أخيرا وربما قد تكون أكثر أهمية ، فهي التي نجدها في العمل المصري بالنسبة للاحساس بالرقة الناعمة ، وكذلك الاحساس بالقوة ، وحتى الاحساس بالوحشية التي أوضحها الآشوريون •

ورغم أنه في استطاعتنا استخدام تماثيل لنفس الدولتين لعرض النحت



شكل ( ١٨١ ) جوديا (يمين) • متحف  
اللوثر بياريس \*



شكل ( ١٨٢ ) ( يسار ) الهة الثعبان  
( من الساج والنهب ) • متحف بوستون  
للفنون الجميلة \*

المستدير ، فانه يمكننا أن نقوم بتوسيع مجال ما تنطبق عليه عبارة الفن القديم بأضافة أعمال أخرى من جزيرة كريت والعراق القديم • فان ما نقوله هنا عن هذه الدول الأربع التي وقع عليها اختيارنا لهذه المناقشة ، ينطبق أيضا على مجموعات من دول البحر المتوسط القديمة الأخرى مثل الحثيين والقرصيين . وآخرين يقلون أهمية بالنسبة للقصة التي نتكلم عنها الآن.

ويمكن مطابقة تماثيل جوديا المجسم المصنوع من الحجر الصلب ( شكل ١٨١ ) في القرن الرابع والعشرين قبل الميلاد من مدينة تللو السومرية في جنوب العراق القديم ، على الأعمال المصرية المعاصرة تقريبا مثل تماثيل **خفرع** ( شكل ٨٨ ) من القرن السادس والعشرين قبل الميلاد • فنجد نفس الطريقة المرسومة ونفس النسب الموضوعة ( ولو أنها تختلف ) ، ونفس التوازي في الأجزاء ، وكذا نفس التأكيد على الخط • وللمقارنة ، نعود إلى التمثال المستدير الذي ينتمي إلى كريت والمسمى **بالهة الثعبان** ( شكل ١٨٢ ) ويرجع تاريخه إلى ١٥٠٠ قبل الميلاد ، فالتشابه الرئيسي الذي نلاحظه في هذين التمثالين هو الوضع الأمامي الأساسي الذي دفع المثاليين يجعل الأشخاص تواجبه المشاهد مباشرة بقدر الامكان ، مع جعل الأجزاء كلها متوازية

المخطوط كالاعتق: والاكتشاف والأفخر ٠٠٠ والأرجل والأقدام ٠٠٠ فالتمثال القديم الذى صنع فى بلاد البحر المتوسط عموماً يكن قطعه الى جزئين متساويين ، وهى نقطة تشابه هامة كالية ٠ وبالنسبة للاختلاف قد تلاحظ التكامل العظيم فى لوحة جوديا وانغونوس الموجودة فى الفضلات والأجزاء الأمامية ٠ وعلاوة على ذلك ففوة التمثال المراقى القديم الضخم ذى الحجم الطبيعى يخالف بشدة الرقة الموجودة فى التمثال الكرىنى الصغير ٠ فتمثال الآلهة الثعبان يعتبر ارق ، لا لانه لسيدة ، ولكن لأن التمثيل الذى فيه أيضاً أكثر رقة ٠ وقد دخلت حضارة كريت حوالى القرن السادس عشر قبل الميلاد الى مرحلة من الخلاعة والنعومة جعلت فيها أكثر ليونة فى حدود تشكيل الوضع والتسبب الذى يتميز بها الفن القديم ٠

ونلاحظ فى النهاية ، أن معظم هذه الدول كان يحكمها ملوك من الكهنة مثل جوديا وفى نطاق حكم دينى صارم ، وقد كانت تسيطر على فنونهم أحكام موضوعة لا تتغير متزمنة ، كانت سبباً فى جعل الأشكال تأخذ الوضع الأمامى وغير الطبيعى ٠ وقد يكون ذلك أكثر وضوحاً فى مصر ، إلا أن النحت الفائر الأفسورى أو الأعمال الموجودة فى الدول الأخرى تعطينا نفس معنى الفن الذى لا تنضج فيه شخصية الفرد ٠٠٠ إلا أن الشخصية قد تبرز بالرغم من الاصطلاح أو التركيب الذى يوجد غالباً عن طريق المضمون الحسى كما فى جوديا ٠ وبعض هذه الأمثلة موجودة فى نظام الفن ذى الأشكال الثابتة ، مثل الفن البيزنطى الأخير ، أو الفن الهندى ، إذ يعمل الفنانون فيها طبقاً للأحكام الصارمة ، أو حتى طبقاً للكتب المكتوبة يدوياً ٠ وقد برزت هنا وهناك أعمال معينة ذات تألق كبير ، وإثارة للعين وفضائل زائلة عن المؤلف ٠

### الفن الكلاسيكى

حوالى عام ٥٠٠ قبل الميلاد ، إلى عندقرب نهاية اتجاه الفن غير الطبيعى القديم (nonnaturalistic art) نجد أنفسنا مع مايسمى بالطراز الكلاسيكى ويشار اليه عادة بفن الدول الاغريقية وحدها ٠ رغم أن وجود الطراز الرومانى الكلاسيكى الذى تبمه مباشرة كان نتيجة لانقسامات فى هذا الطراز القومى - مع بعض الاختلافات التى كانت ضرورية ٠ وتحمل كلمة الكلاسيكية معانى بسيطة معينة ٠ فهى تعنى شيئاً قديماً ومقبولاً كما فى الموسيقى الكلاسيكية أو الكلاسيكية فى الأدب ٠٠٠ ولكن مامضى الكلاسيكية فى الفن !

وللحديث عن ذلك ينبغي أن نضع أمام أعيننا ثلاثة أمثلة : إيثيا آلهة ليغينا ( شكل ١٨٣ ) ، وهى نسخة من النموذج الأصل الذى يحتمل أن يكون قد نُسِعه فيدياس العظيم (Phidias) . ليضلل بقعة استراتيجية مطلة على جبل الاكروبوليس بأثينا ، وتمثال تيسيموس الرخامى ( شكل ١٨٤ ) - وهو معروف أيضاً بجعل اليمبوس - وهو من أحد الأجزاء المثقلة التى تملو البارثينون ، والفورى فووس أو حامل الترميز: الذى صنعه بوليكليتوس ( وهى نسخة أخرى أنظر شكل ١٨٥ ) ٠ وحسبده هى الأمثلة الثلاثة من أعمال اليونان فى القرن الخامس قبل الميلاد ٠ فهل لاهم الأمثلة بصيغة عامة شيء يمكننا التفكير فيه له صلة بالنسبة لمذود الطراز الواحد ٠٠٠

نلاحظ أولا أن في هذه الأمثلة نوعا من المنظمة والجدية . ونلاحظ أن فيها نوعا من الاحساس بالجود الذي يتميز به الطراز الكلاسيكي . والآلة الحارية . سيدة أثينا . لا ترى في هيئتها الحربية بالفرقة التقليدية . ولكنها تنظر الى أسفل ساكنة بعيدة عن الحركة . فهذا التحفظ نراه أيضا في تمثال تيسميوس ذى الانحناء التي تصور الأوهمة . ونراه أيضا في الشكل الهائل العظيم للرياضي حامل الرمح . ومع أن هذه التماثيل الثلاثة تظهر كلها قوة جدا في مظهرها وكيانها المكثف ( فالآلة لم تكن ضخمة فقط . بل كانت ذات طابع رجولي قوي ) . وليس فيها ما يجعل هذه المادبة واضحة لتحرك بعنف . فالآلة ستكون متناقضة مع طبيعة الفن المحكوم في هذه الفترة . ولم يكن هذا التحكم ماديا بحسب بل انه كان تحكما نفسيا كذلك . ولهذا فمن الصعب وصف التعبير لأي من هذه الأمثلة الثلاثة : ما الذي يفكرون فيه ؟ وماذا يشعرون ؟ هل هم في الواقع يشعرون بأي شيء ؟ لا نستطيع أن نعرف مادامت العظمة ( المادية والعقلية ) تفرض هذا التحفظ . طبقا للإمكانات المحدودة التي سبق وصفها للطراز الكلاسيكي<sup>٢٥</sup>

وبعد من ذلك . لقد أصبحنا نعرف نوع الكائنات التي نواجهها في هذه التماثيل . وقد أصبح اثنان منها الهين . كتمثال أثينا وتيسميوس . وراى الرمح السان . ومع ذلك فعملية تنظيم الأمثلة التي اخترت تجعل الآلة والانسان لا يختلفان ... كما اذكرها مثالو الاغريق الكلاسيكيون . وقد فكر الاغريق في آلهتهم كائنات مسجدين مثلنا فكروا في أبطالهم وكانهم آلهة . وقد ثبتت هذه الرابطة القوية بينا الانسان والآلهة في حياة الاغريق عن طريق البراهين الدائمة في أدبهم طبقا لقانون الآلهة كى حياة الناس .

ولهذا السبب . ولأن المجتمع الاغريقي القديم قد نشأ على قاعدة اجتماعية ارمستقراطية . فقد تحولت طبيعة التعبير الفني الاغريقي من الحياة العادية الى الناحية المثالية . فهل حقيقة أن الاغريق نظروا بالطريقة التي اظهروا بوليكليتوس في تمثاله حامل الرمح ؟ فبتفكير بسيط . وبالمقارنة مع الأوضاع الأخرى في كل مكان . نجد أنه سوف يدل على أن الاغريق لم يقلدوا هذه الأشكال التي عملت في القرن الخامس أكثر من أنهم مسجلوا أحاديثهم اليومية متشابهة لتعبير أفكار أفلاطون التجريدية . ويعطينا كل من التجريد في الفن والفلسفة ادراكا مثاليا تجاه ماكان يسمى من أجله الفنان والكاتب . ولا نعتقد أن آدم الذى صنعه ميسكل انجلو يشبه آدم ايطاليا من القرن السادس عشر .

وبالنسبة لهذا العمل الشاق الذى قام به الفنان الاغريقي . فقد حاول أن يبرز الانسان والحيوان أو غيرها بأسلوب أكثر روعة وذى أثر عظيم . وعلاوة على ذلك حاول أيضا إزالة الموائم العرضية التي تميز رجلا أو امرأة بفسفسهما عن بعض . وذلك لايجاد طراز عام أكثر منه شكلا نوعيا . ولايجاد رجل يسير عن فكرة البشرية أكثر من صورة جون سميت . الرياضي الذى أجمل الفكرة كلها عن الرياضة فى علاقة نبيلة متحفظة . ويمثل تمثال الموردي فوواس الشباب الاغريقي بوجه عام . خارجا



شكل ( ١٨٤ ) تيسيوس ( من الجزء  
المأوى الشرقي لميد البارثينون • المتحف  
البريطاني لندن •

شكل ( ١٨٣ ) أثينا آلهة ليمنيا • متحف  
البريتانيا ، ديريزدون ألمانيا •

تجسدهم للعب حاملا الرمح على كتفه ليقوم بالتمارين على هذه الرياضة • وقد نلاحظ  
أنه مهما يكن اتجاه الحركة التي يقوم بها هذا الرياضي ، أو أي جسم آخر ، مرتبطة  
في اتجاه قوى ( انظر رامي القرص شكل ٨٦ ) ، نجد أن التعبير الأمامي للتمثال  
المنحوت يحتفظ بتكامله وطابع الهدوء • وأحد الأمثلة المشهورة ... للتماثيل التي  
توضع في أعلى واجهة معبد زيوس بأولومبيا ، هو فتاة عذراء صغيرة محمولة  
على حصان خرافيا (centaur) ، ولو أنها تقاوم بقوة مائلة للهروب من هذا القدر ،  
إلا أنها تحتفظ في مظهرها بالهدوء التام وعدم اظهار الشعور بالألم •

والبحث عن إيجاد حياة مثالية دفع الاغريق ليعملوا ما كانوا يظنون أنه النسب  
المتالية لتمامهم أو تصويرهم للأشخاص ، ولفن العمارة والحرف وكذلك الفنون  
الأخرى • وقد كان يعتبر تمثال حامل الرمح في عصره القانون أو القاعدة التي  
كانت تطبق في عمل التماثيل الأخرى الخاصة بالرجال ، أو بمعنى أصح بالنسبة

للأغريق ، فهذا القانون يشتمل أكثر النسب المرغوب فيها • والواقع أن معنى هذا هو إيجاد علاقة نوعية وقياسية بين طول الرأس ومثلاً وبين طول الجسم ، وبين عرض الكتف وعرض الأضلاع ، وبين طول القم وبين الأرجل • وتعلل هـنـلـه العلاقة الرياضية للأجزاء مطابقة معينة للفن الإغريقى فى أثناء العهد الكلاسيكى • وعندما تغيرت النسب المثالية أخيراً ، تم البحث عن توافق جديد حيث وجد فى كل عهد وأطلق عليه المثالية الجديدة للنسب •

وتبين معظم أعمال العهد الكلاسيكى احساساً منقطراً بالتوازن ، اتبع على نطاق واسع نتيجة التحكم فيها مادياً ، ونتيجة لأجزائها ذات التردد المتشعب الرقيق • وأخيراً ، فإن كثيراً من التماثيل الكلاسيكية تعتبر تذكارية من حيث الشكل والغرض • وهناك توسع معين للدراك ( ليس له علاقة بالحجم ) الذى قد يأتى عن العلاقة المادية بين التمثال وبين ما يحيط به • وفى تمثال تيسيموس وتمثال أثينا الهة ليثيا نجد أن الطابع التذكارى متجاوب مع الغرض ؛ إذ أن كلا منهما قد أعد ليخدم العبارة ، فالأول جزء لا يتجزأ من المبدأ الأساسى ، أما التمثال الثانى فهو تمثال نحت مستدير صمم ليسود التكوين المحارى • وقد صنعت معظم التماثيل الإغريقية فى هذا القرن الكلاسيكى الخامس قبل الميلاد كجزء من أبنية المعابد ، لتضفى إدراكاً أوسع وبساطة فى الشكل مما يحصل رؤيتها سهلة وواضحة من مسافة بعيدة • ومع ذلك فبالرغم من هذا الوضع الذى يفرض الاتجاه عادة من الأمام ( فتتمثل تيسيموس مثلاً الليم على جملون أو واجهة معبد البارثينون من أعلى ) فإن التمثال الإغريقى كقاعدة يسوده الخط الخارجى للشمك على خلاف الخط الخارجى الذى يأخذ شكل الكتلة فى التمثال المصرى ، ويجعل هنا التحديد الخارجى فى إمكان المشاهد أن يتجه نحو معظم التماثيل الإغريقية من أى نقطة يشهده من الأمام أو الجانب أو الخلف ، فى حين أن التماثيل المصرية والتماثيل السومرية وتماثيل بلاد البحر المتوسط الأخرى ، لا ترى كما يجب إلا من الأمام بسبب وضعها الأمامى المقصود •

وهذا الشكل الخارجى الجميل موجود أيضاً فى الفن الإغريقى فى عصوره المتأخرة عندما انتهت صفات نحت القرن الخامس • فإذا استعملنا اصطلاح كلمة « كلاسيكية » بمعناها السليم ، فانه ينبغي لنا أن نطبقها فقط على هذه الفترة المحدودة ، وكلما اشتدلت هذه الطرز الأخيرة فى أى حضارة من الحضارات الأخرى تماماً على هذا التحفظ وهذه الصفات غير الانفعالية والتوازن والمثالية وغيرها ، كانوا أقرب الى مطابقتها للفكرة الكلاسيكية • وستصادف هذا الاصطلاح مستخدماً بدقة تقريبية ، لارتباطه بعدة طرز جاءت بعده • وإذا تحققنا من المستوى أو الطابع ، نجد أنفسنا فى موقف أسلم يجعلنا نفهم المحاولات التى جات فيما بعد وأن نقيم ما بذله الفنانون من جهد • وسواء أكان الكلاسيكيون الحديثون يقلدون أعمال الإغريق للقرن الخامس قبل الميلاد أم لا ، فإن لدينا الآن كمفاهيم للعدة للاستخدام •

وقد وجدت فى الفن الإغريقى القديم صفات كلاسيكية ممتازة أقل بكثير من أن تكون موضع تطبيق • ويختلف تمثال هيريس والطفل ديوتيسيموس للتمثال براكسيثيلس (شكل ١٨٦) المنتمى للقرن الرابع قبل الميلاد فى نسبة الدقيقة الرشيدة



شكل ( ١٨٥ ) بوليكليتوس : النورى  
فوراس ( حامل الرمح ) • المصنف الأصل  
بناپول ، إيطاليا •

أولاً ، ثم بالنسبة لنوع مظهر الأنوثة الموجود في التمثال بدلا من مظهر الرجولة • حيث نجد على جسمه نمومة بدلا من القوة • فهو تمثال معوج الشكل ( نوع من الشكل عكس شكل حرف S ) بدلا من أن يكون ذا طابع ميمارى ، وأهم من ذلك فهو يعرض صفات عاطفية • وبمناقضته الشعور الكلاسيكي السلبى ذا الطابع غير الشخصى للقرن الخامس ، نجد أن تمثال هيرميس يكشف عن طابع انفعالى يثلب عليه الخيال ، وهو طابع فيه لبوثة ساحرة تبعده الى حد كبير من الأعمال السابقة له • وإلى حد اعتباره أقل تحفظا من الناحيتين الانفعالية والمادية أكثر من الأمثلة القديمة ، مما يساعدنا على الاعتقاد بأنه أقل كلاسيكية • ويمكن مشاهدة هذه الصفات التى تتفاوت درجتها في تمثال لادوكون المشهور ( شكل ١٨٧ ) الذى تم عمله في القرن الأول قبل الميلاد ، وقد ألفى هنا أسلوب التحفظ الذى كان متبعا بطريقة انفعالية طاغية •

وتعاقب الآلهة الراهب « لادوكون » من طروادة عن طريق مجسوعة من الحيات أو ثعابين ترسل لتطيح به وبأسرته ( وكان قد حفر من الحصان الخشبي ) • ومع أننا لم نحاول إضاح الأسباب التاريخية لتغيير الذوق من القرن الخامس حتى القرن الرابع قبل الميلاد ، وحتى القرن الأول قبل الميلاد ، فلا بد أن يكون من الواضح أن وجهة نظر الفنانين العامة قد تغيرت بكل تأكيد منذ ذلك الوقت المبكر ، والتعبير عن الآله الذى ظهر على وجه الأب ، وهو بين الحياة والموت ، لابد وأن أولاده يشهدون بذلك كحالة طبيعية

كالتى لمسها فى العضلات المشدودة فى التمثال كله . ويعتبر تمثال **المورى فوراس** ذو الطابع الخاص أكثر منه طابعاً عاماً كقصة ثابتة تتضمن طابعاً انفرادياً محدداً (والقصة مأخوذة عن قصة أنباء فرجيل ) . وتشمل انفعالا خاصا كما تشمل مشكلة ذاتية ثم تشريحا مبالغا فيه أكثر من أن يكون تشريحا مثاليا .

وعندما نتحدث عن الفن الكلاسيكى ، يجب علينا أن نحدد ونوضح أى عبارة نفكر فيها . وبنفس الأسلوب ، نجد أنه من المهم جدا بالنسبة لنا أن نقول ان الكلاسيكية الاغريقية ، أو الكلاسيكية الرومانية قد سيطرت منذ الرومان وغيّرت آراء عدة من العالم الاغريقى . وتمثال **لاوكون** مثلا يعتبر جزءا من الفن المعروف بفن « الجريكو الرومانى » ، ويربط هذا الفن بنهاية الفترة الاغريقية أو الهلنيسية الأخيرة وبداية قيادة الرومان فى عوالم البحر المتوسط . فالاتجاه الطبعى الذى ازداد ، والقوة الانفعالية لتمثال **لاوكون** ، هى فى الواقع صفات ساهم فيها الاغريق الحديثون والرومان ، حيث مرت من عهد الى عهد وتشيرت عن طريق الرومان طبقا لاحتياجاتهم.



شكل ( ١٨٧ ) **لاوكون** . متحف  
الفاتيكان ، روما .

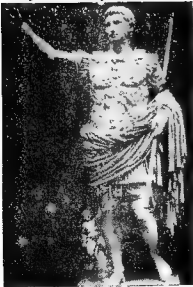


شكل ( ١٨٦ ) **براكسيثيلس : هيرميس**  
والظل ديونيسوس . متحف أرابيسيا .



والرومان ( مثل رجال عصر النهضة وبعض عقليات أواسط القرن التاسع عشر ) شعروا بثغور وجاه الحضارة الاغريقية العريقة وعظمتها التي لا مثيل لها في عدة مناطق . وكان التحدث باللغة الاغريقية ، والمصنوع على قطعة من الفن الاغريقي ، وتعليم أطفالهم بواسطة معلمين اغريق بالنسبة للرومان ، علامة التكامل الاجتماعي . وعندما سلب الرومان المدن الاغريقية القديمة بسبب هزيمتهم أحضروا عند عودتهم من اليونان أعمالا كثيرة من الفن ، من ضمنها التماثيل . ونظرا لأن هذه الأعمال لم تكن أعمالا فنية متكاملة للظهور بها لاشباع الذوق الاغريقي للناس فقد نهضت صناعة الفن في عمل النماذج لسد الحاجة .

وقد كان مهد الحضارة الاغريقية السابقة بروما يستحق الذكر في أثناء القرن الأول من الميلاد ، وربما ظهرت عن طريق تمثال أغسطس المستدير المأخوذ من باب المدخل (Prima Porta) ( شكل ١٨٨ ) ، والذي كان يعتقد به قديما ، حيث يبين الامبراطور يخاطب جنوده ، ورغم أن لوضع هذا التمثال طابع تمثال النورى فوؤاس وكذلك طابع التحفظ الأخير ، فإنه توجد عدة فوارق بين هـذا التمثال والتمثال الاغريقي بصفة عامة . ومن هنا تصبح لدينا صفات نوعية أو محددة . فهيتته الانفعالية في تمثال هيرميس ( شكل ١٨٦ ) تعتبر أكثر رقة وأكثر انفعالا نفسيا يمكن ادراكه بدلا من التباعد التام لحامل الومج وهو طابع الوقار الروماني . ومع أن هذه الفترة من الحضارة الرومانية تنادى بمذهب المثالية فقد جعل مذهب الفنان الروماني الطبيعي المصمم النتيجة النهائية توافقا بين وجهة النظر الكلاسيكية وبين الوضع المادى ذى التفاصيل المتشعبة .



شكل ( ١٨٨ ) تمثال أغسطس ، من باب

المدخل . متحف الفاتيكان بروما . ( صورة

مصرح بها من مكتب الاستعلامات السياسى

الاطال ) .

ويتيمز تمثال أغسطس نفسه بالشعر وبمظام الصدغ والنقن-المدببة وغيرها .  
وفضلا عن ذلك فهو يقوم بعمل شيء معين يرتدى ملابس خاصة له كالبدلة الحربية  
التي تحمل أشخاصا رمزية لمهد السلام-الأغسطس . وكيوبيد الصغير الذي يحمله  
الحوت بجانبه هو إشارة إلى أصل أسرته الكهنوتية : النزول من اينيس . عن طريق  
مينوس وكيوبيد .

وحتى في خلال العهد للمسي بمهد-الكلاسيكية الرومانية نجد أنه توجد أنواع  
عديدة منها للنهب الطبيعي الجاف للفترة التي سبقت أغسطس . والنهب المثالي الذي  
تفتر إلى الطراز الذي رأيناه الآن . ومرة أخرى الطرز المتزايدة للقرن التي تلت  
والتي اتبعت للنهب الطبيعي . ويساهم كل من هذه المذاهب كل حسب طريقته في  
عظمة وتخليد الطراز الكلاسيكي كما سبق تسميته .

وترتبط العمارة الاغريقية والرومانية المتعاقبة ارتباطا وثيقا بعضها ببعض .  
الا أنها تختلف اختلافا خارقا بالنسبة للطرز الأخرى . فإذا أخذت معبد البارثينون  
للمشهور بأثينا كمثال لهذا الطراز المصاوي ( شكل ١٦٢ ) للقرن الخامس قبل الميلاد .  
حيث خصص للالهة أثينا المحلية ، ومعبد البانثيون المشهور المبائل بروما  
( شكل ٦٧ ) ، والمعبد القومي للقرن الثاني بعد الميلاد - وكلها بيوت للعبادة - فقد  
نرى دائما التشابه والميزات الأساسية . ومعبد البارثينون الاغريقي عبارة عن بناء  
من الرخام على منسوب دقيقة ومنتهى الحرس ، والفرض منه أساسا مشاهدته من الخارج  
حيث تركزت ضخامة نحتة . وكما لاحظنا من قبل أنه لم يراع الفراغ الداخلي للتسبي .  
وذلك لأن العبادة كانت تتم خارج المبنى . وقد اتبع معبد البارثينون مقل النموذج  
فوقه والامثلة الأخرى للفن الكلاسيكي في ذلك القرن ، قوانين لنسب معينة منطقية  
مقصورة حيث تقضي عليها بشكل عظيم ، الاحساس بالتوازن والهدوء والعظمة الجبارة  
لمثل هذا البناء ، وتكامله الحلي .

ولو أن معبد البارثينون يعتبر مبنى صغيرا ( ١٠٤ × ٢٢٨ قدما ) فهو لا يلهلنا  
بكتلته مثل معبد البانثيون الروماني ، بقطره الداخلي الذي يبلغ ١٤٢ قدما ومدخله الذي  
يبلغ عرضه ١٠١ من الأقدام وارتفاعه ٥٩ قدما . وهذا للمبد عبارة عن بناء ضخيم  
متكامل ، يتكون من أسطوانة ضخمة حيث تثبت بداخلها قبة نصف كروية مسطحة ،  
ويتقدم الجميع مدخل ضخيم . ومع ذلك فكتلة معبد البانثيون في حد ذاتها تعرض  
طرازا من المباني يختلف عن معبد البارثينون ، وقد خصص لتتميز عن الفراغ الداخلي  
( الذي يبلغ ارتفاعه ١٤٠ قدما ) . وقد كانت الحاجة إلى هذا الفراغ لأن المباني  
الرومانية المخصصة لحمة الشعب كان لا بد لها أن تستوعب عددا ضخما من الناس .  
ولإقامة مبان لها تأثير قوى بجانب وظيقتها الدينية فقد كان لزاما على الرومان أن  
يقوموا بتطوير القبة المصنوعة من قطعة واحدة من الخرسانة التي استعملت هنا  
وكذلك المقد الذي يمكن توزيعه بعرض الفراغات الضخمة ، في حين استخدم نظام  
القائم والمواد الاغريقي البسيط الذي كان محدودا في أبعاده لحمة الاحتياجات المحلية  
المتواضعة .

• والملاقة بين النظام الروماني - الإغريقي التي نشاهدنا في مظلة المدخل والتي أضيفت إلى واجهة معبد البانتيون ، عبارة عن شكل مكبر أقل قيمة من واجهة معبد البارثينون الإغريقي . وقد استخدمت المظلة في شكلها الجديد المتناسق لتدل على النفوذ والمهارة كانتقال من الماضي حيث تضيء على الحاضر القوة والعظمة - كما نستخدم الأشكال الكلاسيكية في المباني العامة في الوقت الحاضر • ومن الوجهة المعمارية ، على أية حال ، نجد أن المظلة الرومانية كما استعملناها هنا أكثر من أنها مرتبطة بالبناء ، فقد أضيفت أو الصقت بالبناء أكثر ، بدلا من تداخلها في التصميم . وفضلا عن ذلك فهي ترجعة لقوة السلالة والمجد للنموذج الإغريقي ، وتميد بناء الشكل الخارجي للأصل دون الهامية الأخيرة للنسبة والملاقة الخاصة بالقطاع الخاص للبناء كله • والبناء الروماني بصرف النظر عن مقسود تقليده للعناصر الإغريقية ، ضخم جدا ، أما الشكل القديم فله طابع الجلال والمظلة • وهذه هي الحقيقة ، إلى حد احتياجاتها في اتجاه القوة الفاعلة ، في حين نجد أن المباني الإغريقية قد بنيت على تصوير منطقي معين عظيم •••

• وبناء على ذلك ، لابد وأن الإغريق وتطور وجود ذلك النهج الكلاسيكي الذي طبق خلال القرون المتعاقبة بأساليب عديدة - في عصر النهضة وفي القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر •

### فن المصور الوسطى أو المسيحي

وفي أعقاب العهد الكلاسيكي أي طراز دولي آخر تاريخي ، مكث من القرن الخامس تقريبا حتى القرن الخامس عشر الميلادي • وقد تطور في البلاد الأوروبية الغربية والشرقية ( دول أوروبا الشرقية والشرق الأدنى وشمال أفريقيا ) والمبانيات العديدة لهذا الطراز الذي استمر فترة طويلة ، وما طرأ عليه من تغييرات ترتبط بعضها ببعض ، وذلك بتوحيد عناصر العقيدة المسيحية والحالة الملتفك عليها • وقد اندمج فن القرون الوسطى بالنسبة لتغيره أو لتقاليد الغربية من وجهة النظر الرومانية الحديثة • أما بالنسبة للتغير الشرقي ، فقد كان مرتبطا كثيرا بوجهة النظر الرومانية السامية • ويمكن تتبع أثر التراث الفني الغربي عن طريق الفن الخاص بالمقابر الرومانية والفن البربري والأشغال الكارولينية ( شكل ٥٠ ) والأوتونية ، وهذا يحملنا إلى الوراء إلى سنة ألف ميلادية ويمكن تتبع فنون القرون الوسطى ناحية الشرق في الفن القبطي المصري والسوري والآرميني والتشيجيات البيزنطية المتعددة ، ( شكل ١٣١ ) وفي فن البلاط الإمبراطوري الموجود بالقسطنطينية وملحقاته المتعددة ، حتى الأزمنة الحديثة ، وبناء على ذلك فأننا لا نستطيع التحدث عن الطراز المسيحي أو طراز القرون الوسطى دون تحديد أي صورة تشير إلى المصير والدولة ومرحلة التطور النوعي لها •

ومع أننا نستطيع اختيار عدد من الأمثلة نرجع إلى القرون الوسطى أكبر مما ينتمي لكل من المصور القديمة أو الكلاسيكية ، فأننا نؤكد هنا وجود فترة تحول في تطور المسيحية ، ألا وهي فترة الرومانسك والغوطي ، وتكتمل هذه القرون

الأربعة تقريبا التي تقع ما بين سنة ١٠٠٠ و ١٤٠٠ ميلادية معظم بلاد غرب أوروبا ،  
وفرنسا وإسبانيا وألمانيا وبريطانيا وإيطاليا حيث وصلت التقاليد المسيحية في  
الغرب أثناء هذه القرون الأربعة الى ذروة سيطرة الدير ( العهد الرومانسكي من  
سنة ١٠٠٠ الى ١١٥٠ ) . وقد كان تطور المدن حياة المدينة في نفس الوقت سببا في  
ارتقاء الناحية الفردية التي تميز نهاية حياة القرون الوسطى البحتة وبداية العصر  
التجاري ( العصر القوطي ١١٥٠ - ١٤٠٠ ) ويمكن فهم الاختلافات الحيوية في  
التعبير بين هاتين الصورتين لفن القرون الوسطى بمقارنة تمثال أشعيا في كنيسة  
سويلاك وهو من الأعمال الرومانسكية الفرنسية في أوائل القرن الثاني عشر  
( شكل ١٨٩ ) **بالاله العظيم** الموجود في كاتدرائية أميين ، وهو من الأمثلة المعروفة  
جدا للنحت القوطي في القرن الثالث عشر ( شكل ٢٤ ) ويؤثر فينا العمل الرومانسكي  
بمجرد النظر اليه بما فيه من توتر وعصبية، ووضع دال على الإعياء في الجسم والحركة  
العنيفة ، مثل النبي يضع أرجله متقاطعة ، معلقا يده اليسرى تجاه الورقة المستطيلة  
المضغوطة الى أسفل بدقة والترتيب المعجب للقماش الملقي على كتفيه وعند الذقن محيط  
بالرجل المشع ويعيونه الواسعة . هذه هي عناصر المبالغة في النسب التي تمت  
وذلك لتبرز الأسلوب الانفعالي ، لتمنح الشعور التصوري السامي الذي يحاول  
المثال أن يعبر عنه .



شكل ( ١٨٩ ) أشعيا • كنيسة نوتردام

سويلاك ، فرنسا

وفي تمثال **الاله العظيم** ( المسيح ) نجد أن التمثال للجسم موضوع داخل مكان بالمخاط أعد خصيصا له . بخلاف أشعياء الذي يظهر محاطا بالمساحة التي وضع فيها . ويقتف **الاله العظيم** مستريحا على حسيمة ضخمة وحسيوان خرافى مبينا قوى الشر التي تغلب عليها بطريقة هادئة واضحة . ولم يظهر جسم الاله ملتصقا بالبناء وبعيدا عنه ، بل خلافا لذلك ، فهو ينقل الشعور بأن هذا العمل قد نحت لوضعه فى مكان معين فى البناء حيث تم تخطيطه بعناية . وبالإضافة الى ذلك فقد نحت المسيح لشدة الاتجاهات العمودية للبناء نفسه دون أن يتعارض مع الشكل المعمارى الأساسى . وقد تركت الأواجه العليا والعمود للتمثال للتمثال . ونظرا لقيامه بالعمل بجوار التمثال ، فقد قام بتصميم تمثال ثابت حقيقى له صفات النحت ليتناسب مع المساحة المستطيلة ذات الأبعاد الثلاثة .

فالمسيح المظلى طبيعى هادى ومعتد بنفسه . فهو مدرس عظيم أكثر منه نبى جميل . فبينما يحتل الفن الوسطى ذلك النوع الانسانى الطبيعى ذا العلوية والرقعة. نجد أن الفن الرومانسكى لا يفضل الحركة العنيفة والشعور القوى الذى يميل أحيانا الى الفرع ، والاحساس بالمبالغة المادية عند تقليد الطبيعة . ويميل النحات القوطى أكثر وأكثر الى رد اعتبار عالم الانسان وما يتعلق به . بينما يمرض الصانع الماهر الرومانسكى ما يراه من العالم الآخر . ففي هذه الحالة ، قد نتكلم عن الفن القصورى الذى يسجل ادراك الفنان للعالم ، أما فى الحالة الأخيرة فقد نتكلم عن الفن التصورى أو الخيالى الذى يعرض فيه الفنان تصوره للكون دون الحاجة الى استخدام مادة الحياة اليومية الا من يصيد .

ويميز العهد الرومانسكى سلطة الدير العسكرية فى العصور الوسطى بميولها المتجددة القاطنة ، ومحاولاتها للتحكم فى عقول وقلوب الرجال . وهكذا أصبح أشعياء نبى العهد القديم أداة فى أيدي واعظ القرن الثانى عشر - متنبئا فى هذه الحالة بظهور المسيح أو بمعنى أصح بالقاضى الذى سينادى بيوم المحشر . ويبين مثل هذا العمل المحاولات الحقيقية تجاه التجديد عن طريق الحركة الرهبانية التي ينادى بها رجال الدين .

وعلى النقيض فانه من الواضح أن التمثال القوطى يصبر عن شعور جديد مميز وقد أصبح نبى الدينونة أو العقاب مملئا قاسيا رافعا يديه فى حركة تبركية أكثر منها حركة تفسينية . وقد نحس كثيرا عن طريق هذه الحركة الصفات البشرية للعهد القوطى . وتحت تأثير اللذة المتعاقبة ، وتحت تكامل النمو الدينى ، أصبح الدين مجرد إيمان عظيم أكثر من أنه مجرد إيمان بالأكراه أو الخوف بالنصوة التبشيرية . وهكذا فقد اتخذت هذه الحركة التعليمية للحق الذى أخذ به أهمية منذ كان الفرض هو دعم الأيمان أو العقيدة أكثر من إدخال الخوف . وعلينا أن نلقى نظرة أخيرة الى تمثال أشعياء لنرى عظمة التعبير فى طريقة رؤية التكوين البشرى ، من العهد القديم الى الادراك المظلى للعقد جدا فى التركيب الى الشكل لتكتل البسيط فى العهد الحديث . فكل منها يتناسب مع احتياجات عصره ، ويعبر عن الأسلوب الروحى للعهد الذى فيه .

وبنفس الاتجاه العام ، قد تقارن وتميز بين الطراز أو التعبير الشكلي للكنيستين الفرنسييتين حيث نستعرض الفترتين : نورتردام دي بورت عند كليز مونت فيراند وكاتدرائية أميين ، حيث نشاهد كليهما من الداخل ( شكل ١٩٠ ، ١٤ ) \* فيقدم لنا المبنى الفرنسي الرومانسكي نظاما داخليا منخفضا ضيقا وثقيلًا بالمقارنة بالبناء القوطي الفرنسي ، الذي يعتبر خفيف البناء وأكثر ارتفاعا واتساعا في المظهر والأبعاد الحقيقية . وقد يفكر الانسان بالنسبة للكنيسة الأولى وكأنه بناء مهجور لفخامته والظلام الذي يسوده في حين يجد البناء الآخر يجسم الاحساس بالتشويق والتلهف والاحساس بالايمان بالنسبة لنوع الفتحات الموجودة به وبالنسبة للفتحات الموجودة أيضا بالحوافطة ، وكذا بالنسبة للزينة المتناهية .

ويعتبر المبنى الفرنسي أحد الطرز الرومانسكية المنتشرة ، وذلك لوجود العقد الذي يتخذ شكل البرميل الثقيل ، يمتد بين أحد طرفي الكنيسة الى الطرف الآخر على امتداد السقف على شكل مظلة ممتدة من الحجارة . وتتشابه طريقة العقد الرومانسكي بالعقد التي تتخذ شكل البرميل الموجود بالعمارة الرومانية ، ويمكن وصفها بمجموعة من البواكي المتصلة بعضها بجانب بعض مثل شرائح رغيف الخبز \* . وقد دعمت المظلة



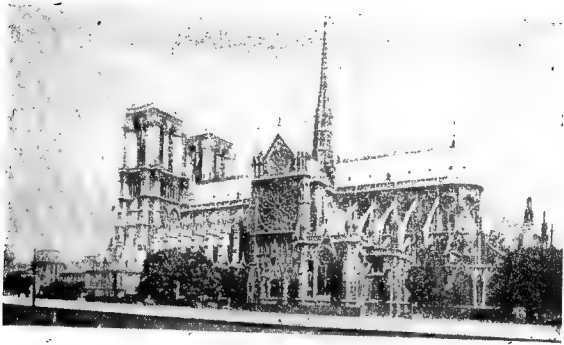
شكل ١٩٠ ( كنيسة نورتردام دي بورت .  
منظر داخل مواجه للمذبح \* بكليز مونت  
فيراند ، فرنسا .

المجرية أو السرداب الذى من هذا النوع يتلاقى العقود بشكل أنصاف البراميل الموازية للعقد الرئيسى على جانبي البناء ، عند نقطة تقوس العقد الذى على شكل البرميل الى الداخل . وقد انتقل الثقل من العقود المتعددة النصف دائرية الموجودة بصحن الكنيسة الى العقود التى تأخذ شكل أنصاف البراميل أو الربع دائرية الموجودة بالصحن الجانبية . وقد وضعت نهائيا على الجدران الخارجية السمكة القوية للكنيسة حتى الأرضية . وإذا نظرنا الى العقود المتعددة الكثيرة الموجودة بصحن الكنيسة ، نستطيع ان نرى عدم امكن عمل فتحات بها عند أى نقطة للنوافذ ، نظرا لأن هذه الفتحات ستضعف البناء ، ونفس الطريقة نجد أن الجدران الخارجية عليها حولة كبيرة لا تسمح بأى عدد من الفتحات الخاصة بالنوافذ . ولهذين السببين ، نجد أن داخل البناء الرومانسكى أكثر ظلاما من البناء القوطى .

وقد تطور البناء القوطى ( أنظر شكل ١٩١ ، ١٩١ ب ) الى مجموعة من قطاعات على شكل عقود أو جسور ، كبرى ، أنشأها الممارى على شكل مدبج بدلا من الشكل الدائرى ، تاركا مسافات للنوافذ . ويسمح له نفس هذا الترتيب برفع جميع الجدران الى نفس المستوى . وهذا يسمح بوجود أضواء أكثر وتطلى كذلك ارتفاعها أكثر . ومن هذا المنظر الداخل ، نلاحظ أن شكل قطاع العقد يشابه الشكل الرومانسكى . ونستطيع أن نصف الأخير بأنه جزء من السرداب الطويل نصف الدائرى ، وقد التوى كل من أركان قطاع العقد ( وهى المساحة المحاطة بزوجين من الدعائم الأرضية ) الى نقطة تثبت فيها مباشرة على الشريط أو اللاندوالذى يساعد بدوره على تحمل بعض الثقل الملقى على الأرض . وأبعد من ذلك ، نجد أنه قد عمل بجدران الكنيسة القوطية فتحات عند كل نقطة . وترتفع النافذة العليا الى المسافة بين الأطراف المتتوية للعقد ، وتمتد الصالة المفتوحة المثلثة الشكل على امتداد المسافة الموجودة أسفل ثم يبعد صف من العقود المدببة المرتفعة بركة الى أسفل بارتفاع البناء كله .

وهناك ماقو أكثر من تدبب العقود والغوا أشكالها مانضمه في الاعتبار بالنسبة لهم الفتحات المجرية الموجودة بالجدران ، ولعلم وجود الجدران الحقيقية . وبدلا من اعتماد العقود النصفية الكثيرة الموجودة على جانبي الصحن للنظام الرومانسكى ، نجد أن عقود الصحن ذات الشكل المضطرب للتوى تسمح الآن بتركيز الحلولات المتعددة عند الأماكن الأرضية حيث أن هذه الاتواءات تنجم عند نقطة واحدة . وإذا اعتبرنا البناء من الخارج بأنه يأخذ طابع الكنيسة القوطية - مثل كاتدرائية نوتردام بباريس ( شكل ١٩١ ) - فإننا نقتنعه مجموعة من الحجارة المتراصة بشكل مائل وموضوعة فى المائى خارج المبنى مؤكدة لهذه الحجارة للوجود بالداخل حيث تتلاقى الأطراف المتتوية بعضها مع بعض . وتبدأ العقود فى نفس الوقت بالامتداد الى أعلى .

وتعرف هذه المجموعة المتراصة من الحجارة بالدعائم الطائرة ، لأنها تدعم عقود الكاتدرائية وتسمى « بالمانتر » ( flying buttresses ) لأنها تملو مينا من المبنى . فهى ملاصقة للأرض بالخارج بدعائم رأسية من البناء على مسافة معينة من نقطة الدعامة . ونظرا لأن العقد له منطقتا تركيز - أحدهما نقطة الرونة حيث ترتفع فى الهواء



شكل ( ١٩١ ) كنيسة نوتردام - منظر من الجنوب الشرقى \*

والثانية هي الفخلة حيث تبدأ بالانشاء الى الاتجاه الداخلى . نجد أن البناء القوطى يقوم بعمل اتصالات ويوضع دعائم طائفة بعضها فوق بعض لتدعيم هذين المكانين ( شكل ١٩١ ) \*

وبنظرة اخرى الى خارج البناء الرومانسكى مثل كاتدرائية القديس بيير بانجوليم ( شكل ١٩٢ ) ، وهو بناء شيد فى أوائل القرن الثانى عشر ، نجد أننا نلاحظ بالتباين الموجود بين البناء القوطى والرومانسكى من الخارج • فالبناء الرومانسكى يستخدم العقود « البواكى » المستديرة ، أما البناء القوطى فيمتد تجاه العقود « البواكى » المرتفعة المدببة التى يتميز بها هذا الطراز • والبناء الرومانسكى يبرر ما قد شاهدناه من داخل البناء نفسه مؤكدا الضخامة والقوة أكثر من الخفة والتشويق ويؤكد الزخرفة المنحوتة • أما الكاتدرائية القوطية ففيها التكامل القوى فى النحت والعمارة ، وفى الزجاج المؤلف بالرصاص ، وفى الموسيقى والأشياء الأخرى التى تضيف عليها المتعة التأثير الرائع •

ويوجد بكاتدرائية القديس بيير بانجوليم عدد قليل من الفتحات بالواجهة ، فى حين أن كاتدرائية نوتردام بباريس تحوى عددا من الفتحات بالواجهة مثل جانب البناء • أما فى البناء الرومانسكى فليس هناك فرصة لدخول الأعضاء ، لا من الأمام ، ولا من الجوانب ، ودخول الأعضاء من نوافذ الجدار الجانبية ضعيف نظرا لسبك هذه الحوائط ،



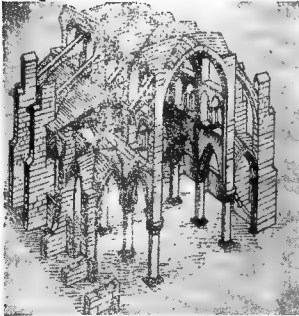
ونظرا لامتداد العقود نصف البرميل المدعمة الموجودة بصحن الكنيسة التي لا يموتها شيء . فالمصدر الحيوى الوحيد هنا للضوء هو القبة العلوية التي تسمح بكمية كافية من الضوء على المنطقة التي تحيط بالمذبح المقدس الا انها تترك باقى المبنى فى ظلام تام .

والبناء الرومانسكى جذاب للغاية ، وله اهمية ( من الناحية المعمارية ومن ناحية النحت ) ، وله طابع القوة التي تمتاز بها كنيسة الرهبان لعقيدتها الراسخة وميلها الشرقى .

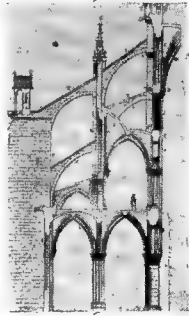
ويعبر الطراز القوطى بنفس الأسلوب عن أهداف وآمال ماسمى بعصر الايمان . وقد اهتمت هذه الفترة التي مازالت مسيحية تماما في مظهرها أكثر وأكثر بسكان المدينة في ذلك العصر . كما وهبت هذه الشعوب دون اجبار او تهديد خدمتها ووقتها وأموالها في بناء الكاتدرائيات حيث امتزجت العقيدة بالايان ودعم الايمان بالمنطق .

### عصر النهضة في الشمال والغرب

بدأ نمو حياة المدينة في العصر القوطى ، وتطور بشكل سريع في أثناء القرن



شكل ( ١٩١ ب ) رسم إيفاسي بيچن  
نظام القبة القوطى .



شكل ( ١٩١ أ ) دعائم طائرة ، كنيسة  
نوتردام ، باريس .

الرابع عشر ، ونخصوصا في جنوب أوروبا - أى في إيطاليا • وقد صاحب هذا النمو ازدياد الاتجاه الدينى ( اهتماما بالحياة اليومية ) كما لقي اعتراضا من اهتمام سابق بعالم الروح • ولهذا فقد أوجد ماسمى بالناحية الانسانية ، وفيها كل مايرتبط بالانسان له أهمية زائدة • وقد أصبحت أوضاع العالم المتمدة ، التى يتجه فيها الانسان أيضا ، ذات أهمية • ومن هنا بدأ تطور العلوم • وعلى تقيض عصر القرون الوسطى السابق فقد تشجع الانسان فى أثناء هذا العصر الجديد بأن يكون منفردا بشخصية متنافسا مع الآخرين ، ومستقل بنفسه بدلا من أن يكون جزءا من مجموعة غير محسوبة على المجتمع • وكجزء من هذا التطور ارتفعت شخصية الفنانين وكذلك الفارق بين فنان وآخر • وقد انتشرت هذه الأوضاع فى القرن الخامس عشر بشمال أوروبا وكذلك بإيطاليا •

ونظرا للاختلافات التاريخية بين شطرى الدول الأوروبية فقد كانت هناك انحرافات تصادفها فى الطريق عند شمال وجنوب أوروبا معبرة عن نفسها إبان عصر النهضة • وإذا نظرنا إلى نوعين من المصورين لآوائل القرن الخامس عشر كصورة العزراء من الفردوس للمصور مازاتشيو بإيطاليا ( شكل ١٩٣ ) : بصورة « آدم ونحوه » وحتى أجزاء من صورة تمجيد الجبل ، عند المذبح المقدس من عمل المصورين اخوان فان ايك بفلاندرز ( شكل ١٩٤ ) ، يمكننا الجده بتقييم مواضع التشبه والاختلاف • فقد

شكل ( ١٩٢ ) كاتدرائية القديس بيتر ،  
منظر أمامى • انجوليم بفرسا •





شكل ( ١٩٣ ) ( اليسن ) مازاتشيرو :  
الطرد من الفردوس • كنيسة القديسة مارييا  
ديبل كارمين ، بفلورنسا • صورة فوتوغرافية  
مصرح بها من متحف المتروبوليتان للفن ) •  
شكل ( ١٩٤ ) ( اليسار ) هيورث وجان  
فان ايك : آدم وحواء ، أسد تفاصيل صورة  
الديبع التي تبين تلهيس الحفل • كاتدرائية  
القديس بافو ( صورة فوتوغرافية مصرح بها من  
متحف المتروبوليتان للفن ) •

أظهر كل من الفنانين أهميته واضحة في تصوير الأشخاص بأحجام كبيرة • وفي  
إظهار الوجود الحقيقي للموس للأشخاص المرسومة • إلا أنه فيما لماضي إيطاليا  
الروماني ( أي الكلاسيكي ) نجد أن الفنانين أمثال مازاتشيرو أرادوا أن يعرضوا  
أشكالهم بصفة عامة أكثر من أن يعرضوها بطريقة تفصيلية • فهم يؤكدون الأوضاع  
العريضة للشكل بدلا من التفاصيل الدقيقة للأشكال الطبيعية التي نراها في أشخاص  
فان ايك ، حيث يمكن مشاهدة كل التفاصيل الدقيقة الموجودة بالأشخاص • وقد شمل  
الفنان الإيطالي المشاهد إلى درجة أن جملة يتخيل هذه الأوضاع الشكلية دون أن تكون  
موجودة في الواقع ، في حين وضع المصور الفلمنكي عددا من التفاصيل الصغيرة التي  
تتكون منها مجموعته •

ويتساوى الفارق الانفعالي في الأهمية بين هذين المصورين • فالمصور الإيطالي  
يعتمد أو يركز على قيم الإنسان الزمنية ، في حين يعتمد المصور الفلمنكي على القيم  
الرمزية • ومعنى ذلك أن القيمة النفسية والقيمة الدنيوية تعتبران أكثر دلالة وأهمية  
في المنظر الإيطالي المشتق من الكلاسيكية : أصناف الإنسان الذين طردوا من الحديقة •  
فالرجل يظهر خجله ، والمرأة تظهر خبيثتها وهزيمته •

ويقلب على الأشخاص في العمل الفلمنكي الناحية الانفعالية ! إذ تذكر

المشاهد بخصيئة الانسان الحقيقية ، وتشابها هذه الأشخاص في وقتها بتلك التعاميل الموجودة بواجهة كاتدرائية القرون الوسطى التي تحمل هي الأخرى نفس التاريخ • وقد حفر الفنان الفلمنكي أسماء آدم وحواء فوق الصورتين بأسلوب القرون الوسطى التعليمي كما وضع تكوينين صغيرين فوقهما أيضا ليكمل الرمز أو الدرس : الضحية مثل هابيل وقابيل فوق صورة آدم وهابيل يذبح قابيل فوق صورة حواء •

ولهذا فإنه بالرغم من الملذات الدنيوية وغير الدينية التي انغمس فيها معظم مصوري أوروبا في القرن الخامس عشر. ونظرا لبقاء تقاليد القرون الوسطى بالشمال، فقد حافظوا بقوة الأسلوب التعليمي والناحية الطبيعية • ونظرا لطول التاريخ الكلاسيكي في منطقة الجنوب فقد اتجه نحو التعميم في الشكل والانفعالات العامة التي صورها مازاتشيو في أشخاصه ، والتي استخدمها كحجة للتعبير عن حقيقة أكبر في أساليب الانسان الجديدة •

ويمكننا في عصر النهضة الذهبي في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر أن نقارن صورة ليوناردو **علاء الصغور** (عام ١٤٨٢ ، شكل ١٥٤) بصورة ديورر **تقديس الماچي** (عام ١٥٠٤ ، شكل ١٩٥) . فمرة أخرى نجد الأعمال الإيطالية والألمانية تشترك في أهمية واحدة ، وهي توسيع ناحية التأثير . والناحية الانسانية في موضوعاتهم • وحتى أكثر من ذلك ، نرى ميلا ثابتا تجسّد عمل تكوينات هندسية درست بعناية فائقة في كل حالة ، فالتكوين الهرمي في العمل الذي قام به ليوناردو قد تكرر في توزيع متشابه بواسطة المصور الألماني، الذي قد تأثر بوجهة النظر الإيطالية



شكل ( ١٩٥ ) البريشت ديورر :  
تقديس الماچي • متحف أوليفيتي ببلوونسا ،  
إيطاليا •

في عدة أساليب . وفي صورة ليوناردو بالنسبة « لرأس العذراء » (وهي قمة الهرم) نجد أن العين قد اتجهت بميل إلى أسفل إلى النباتات الموجودة في الجهة اليسرى وغطاء اللقاح العسري في الناحية اليمنى . ونجد كذلك في أعمال الفنان ديورر ، الأقواس المحيطة في وسط الصورة من أعلى حيث توضع نقطة البداية التي تتجه فيها عينونا إلى أسفل ثم إلى الجهة اليسرى ناحية العذراء وإلى الجهة اليمنى تجاه الشخص المنتظر على هذا الجانب .

ومطينا هاتان اللوحتان مقارنة لها أهيئتها ؛ وذلك لأن الأفكار الإيطالية في أوائل القرن السادس عشر قد بدأت في عزل عدة أجزاء من أوروبا لتؤثر في الفنانين وخصوصا هؤلاء الفنانين أمثال ديورر الذي زار إيطاليا وكان على صلة دائمة بما كان يفور فيها . ولم تتضمن صورة التقديس التي صورها **تقديس الملحي** التكوين الذي اتخذ شكل الهرم لحسب ، بل تحتوي أيضا على اللام خاص أكثر من ذلك العمل الذي قام به الفنان ليوناردو ( حيث ظهر فيه تصويره للشكل النصفى مشابها للرجل المائل الذي يقف جهة اليسار ) .

ونرى في المساحة الخلفية للصورة أن ديورر يكرر فكرة وضع الفرسان في المؤخرة التي اقتبسها من صورة ليوناردو **تقديس الملحي** (بصالة أوليفيتي ، بفلورنسا) . وفي ذلك الرجل الحكيم ذي البشرة السوداء الذي يقف جهة اليمين في وضع حالم جميل ، فهو يكرر طابع الوقفة الإيطالية التي اقتبسها من المصادر الأخرى ( قارن تمثال **دافيد** من عمل اميكل انجلو شكل ٢١١ ) .

ومع ذلك فالفارق بين الفنان الإيطالي والفنان الألماني كبير . كما أن التشابه كبير أيضا . أولا : لميل الإيطاليين الطبيعي نحو التعميم . ورغم كثرة التفاصيل ، التي تمتاز بخضوعها للتأثير المهييب القوي الذي يود الفنان أن يحققه . وتجد من ناحية أخرى بالنسبة للعمل الألماني أن ديورر ( وهو يعتبر أحد عظماء التاريخ المشتغلين بالحفر ) يريد منا أن نرى الحقيقة الزمنية وكأنها حالة عامة تماما . فنرى شكل النبات الصغير انتهى يبرز من الأحجار ناحية اليسار من أسفل ، ثم نرى المنزلة الصغيرة ناحية اليمين من أعلى . وهكذا . فاعمال التصوير التي قام بها ديورر مثل الحط المحفور أو الحفر على الخشب الذي نفحصه ، وفي أعمال ليوناردو نجد أننا نتأثر بالأشخاص التي تتخذ طابع النحت . وبرقة الأشمه . والطريقة التي ترسم بها الأشخاص للتمتع مما في تكامل يتخذ شكل الهرم عن طريق لمحاتهم العابرة وحركات أيديهم غيرها . ثم تبسداً عكس المساحة الرومانتيكية الخلفية للصورة . وكما في معظم الأعمال الإيطالية فقد تأثر الترابط والتكامل الذي تم تلقائيا عن طريق اهتمام الفنان إلى النبات الصغير والأشكال الصخرية الماخوذة من الطبيعة مباشرة مثلما كان يفعل ديورر .

ويتشابه التصوير الألماني. بتلك التفاصيل الموجودة في صورة غان ايك آدم وحوه ، أو صورة فان دير فايدن التزول من الصليب ( شكل ١٥٩ ) حيث تركنا بمجموعة من الميزات نراها في تفاصيل دقيقة ، إلا أنها لم تتجسم مما بنفس التركيز أو الاهتمام كما في العمل الإيطالي. ونشير بأن المصور الإيطالي قد جهز أولا خطا أساسيا على شكل الهرم الذى عن طريقه تجاوبت الأشكال المتصيدة . ومن ناحية أخرى بالنسبة لصورة ديورود نجد أن عددا من الناس ينظرون بعيدا وكأنهم لا يهتمون بعملية التقديس والقيمن منغمسين فى مشاعرهم والكآهم . منفصلين عن عالم الواقع ، حتى لو كانوا هم أنفسهم وإقنن. مثل التجايل داخل الصوامع الموجودة بالكاتدرائيات القديمة حيث يظهرون مرة أخرى ليرمزوا إلى نوع من الحقيقة الدينية ؛ ومع ذلك فإن شعور القوة والشدة فى الملك الهرم الذى يتقدم نحو الطفل بهداياه . تعتبر من أمثلة وجهة النظر الانفعالية بالفضال ؛ كما أنها تتباين مع الدفة البسيط والعلاقة العاطفية بين الأم والطفل من عمل ليوناردو .

وفضلا عن المحاولات الخاصة التى قام بها الفنان الألماني ليكون مانسميه « معشيتا مع المؤلف » . فى هذه اللحظة من التاريخ . فان نهج ديورود للأسلوب الطبيعي الفطرى وشعوره القوى المصحوب ، وميله إلى تنظيم تكوينه قد جعله جزءا من الاتجاه الشمالى كما نرى ذلك فى طبيعة ملامح وجوه الأشخاص التى كان يرسمها . وقد نשמع أحيانا بالأمالة الموروثة لشخصيات ليوناردو التى تشاهدنا فى رقة العنقاء التى لا مثيل لها والسحر الأرستقراطى للملاك أو الطفل . لهذا الأسلوب عادة مطلوب فى الفن الكيرجوايى الألماني والفلمنكى ، وتشهد بذلك صورة العنقاء المثلثة التى رسمها ديورود . وقد وجد ذلك الاختلاف فى معرفة الإيطاليين بنيل وظيفة الفن . ربما بالنسبة للإحساس الكلاسيكى ومحاولاتهم للحصول على النفوذ والجاه عن طريق الفن . وهذه الرغبة التى توجد فى مجتمع كان ناجحا متفوقا تجاريا لمدة طويلة ، كافية للحصول على شيء أكثر . وقد كان ذلك أقل احتمالا فى ألمانيا ، إلى حد أنها كانت فى حاجة إلى ذلك التاريخ الكلاسيكى أو فى الواقع فى حاجة إلى كل الأشياء القديمة والمتعاقبة التى قد اقتصرت فى الطراز الإيطالى .

وهناك نوعان آخران من العمل الفنئ سيقومان بتحديد بعض الصور المميزة التى أوجدناها . وهى صورة شخصية لشالاب الإنجليزي رسمها تيتيان ( شكل ١٩٦ ) والتاجر جورج جيتشي للصور هازرهولباين الأصغر ( شكل ١٩٧ ) حيث تنقلنا إلى تاريخ متأخر قليلا عن أيام ليوناردو وديورود . ويتميز صورة تيتيان أعلى ما وصل إليه هذا الفنان فى أعماله فى تصوير الأشخاص ، وفيها استطاع أن يمنح اللحظة أو الإشفه والصفاء والثقة بالنفس للشخص الجالس . وقد مبادئ فى إظهار شعوره بالتأكيك الكامل



شكل ( ١٩٧ ) هانز هولباين الأصغر :  
التاجر جورج جيتس • متاحف الدولة ببرلين.



شكل ( ١٩٦ ) تيتيان : صورة شخصية  
لشباب انجليزى • قصر بيتى ببلونسا •

الحلة القاتمة الدافئة تماما ، حيث يحسد من قناعتها ، وجسود البنية « الباقة »  
والأكمام المنكمشة البيضاء ، وبساطة السلسلة الذهبية • الا أن ذلك التأكيد يزيد  
عن طريق عظمة الوضع ومظهر السيادة الواضح فى ملامح الوجه • فالמושوع ليس  
له أهمية بالنسبة لنا ، او تأثير فينا • ولكنه يقرر أهميته بنفسه ، ومع ذلك فقد استقل  
بطابع ذى أسلوب شعري تتصف به مدرسة البندقية التى ينتمى اليها تيتيان •

واذا قابلنا ذلك العمل بصورة هولباين النصفية ، فإننا نقدر بأن هناك نوعا  
آخر من البشرية نراه فى صورة **التاجر جورج جيتس** • ولو أنه قد اعتنى بملابسه  
خصيصا من أجل الصورة ( الا أن شعورك يختلف عنه فى صور تيتيان ) ؛ فنجد  
أن فى حياة هانز الرجل قلنا يسبب دائما ضيقا للمشاهد • هل هذا وضعه لأنه رجل  
أعمال فى عجلة من أمره ؟ طبعا لا ، لأنه من الواضح أنه ناجح من الناحية المادية ويظهر  
عليه الثراء من ملابسه ، وهو ذو شأن لدرجة أن صورته قد رسمها أحد قادة الفن فى  
عصره • ويرجع قلقه الى اللهمة المرسومة فى عينيه ، ورقضه لمواجهتنا ، ونظراته  
جيدا كما لو أنه يتوقع شخصا ما ، وكما لو كان به شيء مضائقه ويزعجه • فهو بعيد  
عن العزلة بالمعنى الرزين المظلم الموجود على الشخص المرسوم بواسطة تيتيان •

وهناك من الناحية الفنية ، عدة مناقضات بين هذين الممثلين \* فالعمل الألماني يعطينا التركيز المادى على التفاصيل ، أما العمل الإيطالى فيعطينا أسلوب التصميم فى الشكل أو التكوين \* وتعتبر صورة هولباين خطيه فى نوعها كالتفاصيل الموجودة بها ؛ فالخط يعمل على إيجاد دلالة واضحة لحدود الأشخاص التى يرسمها ويساعد على إيجاد أو خلق نموذج من التصميم حيث يشارك فيه التكوين البشرى بطريقة تجعله يصبح تكاملا فنيا \* ولهذا الخط ترابط قوة ذاتية ؛ ويمكن مقارنته بصفة عامة بالنسبة لصلابة الخط الذى يرسمه ديورر وبالنسبة لأسلوب الخط الذى يتبعه الحفار والنحات على الخشب فى العهد الألماني القديم \* وبالأستمرار مع هذا الأسلوب نجد أن الألوان تكون جافة دائما ولامعة ، وقريبة من السطح ، وتشبه ألوان المينا فى أسلوبها \* وقد أثقل التوتر بواسطة طابع الضوضاء للوجود فى الصورة بالوصيلة التى بها تظهر بعض الأشياء بأنها آيلة للسقوط مثل آنية الأزهار الزجاجية والكتاب الموجود على الرف \* .

وقد بنى التكوين فى صورة تيتيان لا لأنه على أساس مجموعة من طبقات اللون الصفافى ، فغطىها طابعا مختلفا عن تلك الألوان ذات المساحة الجافة نسبيا الموجودة فى صورة هولباين ، فليس هناك مثل هذا الخط فى ذلك النوع من التصوير ، إلا أنها المهارة فى استعمال الفرشاة التى تستخدم فى الطلاء والرسم فى نفس الوقت \* وطريقة تيتيان فى استعمال اللون لها صلة بالتقاليد القديمة ؛ وهو قد بذل كل مجهوده فى إيجادها ، وقد استخدمها أخيرا رمبرانت ، وروبنز ، وفراجونار ، وريسنوار وبعض الأساتذة الأخرين الذين قاموا بعمل أشكال ذات طبقات لونية \* .

وقد دل هولباين من ناحية أخرى على بقاء فن عهد القرون الوسطى الأخير من طريق تشابه أو تقليد المخطوطات والمشفولات الخشبية المحفورة وغيرها \* وعند هذا الحد من التاريخ فإن التقليد قد زحفت نحو الضوضاء التى كانت موجودة فى منتصف القرن السادس عشر بصعوباته المادية ، والثورات الدينية ، والممارضة الثورية ، والمشكلات الأخرى لتحديد نهاية عهد وبداية عهد آخر \* وكان تيتيان لا يزال ملوفا بالاحساس بالاطمئنان الفئسى وموضعا الفاية التى نراها فى صورة **علاء الصغير** من عمل ليوناردو ، وهو طابع عصر النهضة الإيطالى المزدهر \* وهولباين الذى عاش فى أحداث حركة الإصلاح الدينى بسويسرا وألمانيا ثم فى إنجلترا نجده يمر فى هيئته القلقة والعصبية عن بعض الامتداد لفترة مابعد عصر النهضة الأولى وفتره الاخلاقيات ( انظر ميكال انجلو الباب الخامس عشر ) \* وربما كان ذلك الوقت الذى كانت المصور الحديثة فيه قد بدأت فعلا \* .

وقبل تكملة هذا التطور التاريخي واستمراره فى الوقت الحاضر ، فسوف نتحول الى عدد من الأسئلة العامة خاصة بالطراز وإيجاداته \* .



## ١٣ الأسلوب الفردي

لقد قمنا في الفصل السابق بمقارنة العمل الذي قام به فنانون واحد والعمل الذي قام به غيره كامثلة لنوع ثقافتهما المعينة ، وهي أننا قمنا بمقارنة جزئيين من فترتين تاريخيتين عامتين للفن • ولأن عصر النهضة قد وضع مثل هذا التركيز على الشخصيات ، فإننا نتحول الآن إلى شكل مختلف نقارن به : وهو الطابع الجمالي الخاص أو الفردي لائنين من الفنانين يعملان في نفس البيئة وفي نفس العصر ، ولانثنين من الفنانين يعملان في نفس البيئة ، إلا أنهما في عصور مختلفة ، والفنان واحد كشاب صغير وفي المرحلة الأخيرة في عمله •

فنحن نهتم أولا ، بالعناصر الخاصة التي تجعل الفنان الواحد يصير عن نفسه تعبيرا مختلفا عن الفنان الآخر • وثانيا : رغبتنا في تحديد الأوضاع الوصفية النوعية التي تجعلنا قادرين على التمييز بين عمل شخص ما وبين الآخر • ومشكلة الأسلوب الفردي موجودة في كل أنواع الفنون وفي أوجه النشاط الأخرى للحياة • فالطريقة التي يضع فيها الرياضي نفسه في الميدان أو المجال ، وطريقة مهاجمة نوع موسيقى معينة والحيل الصغيرة التي يقوم بها الممثل - كل هذه عناصر الأسلوب في مجال التنفيذ • أما في مجال الخلق ، فهناك أيضا نوع فردي خاص يميز رسم ليوناردو عن أحد رسوم ميكيل انجلو ( انظر شكل ٤٥ ، ٤٣ ) ويميز رسم آتجر عن رسوم دلاكروا وهكذا •

فمنستطيع أن نرى بوضوح أن هناك اختلافات دلالية بين الأعمال التي تمت في عصور متعددة ، وبين النحت المصري والنحت الإغريقي ، وبين تصوير عصر النهضة وتصور العصر التكميلي • وعندما نواجه الفنان الذي يعتبر جزءا من نفس الحضارة ، نجد أن التمييز ليس واضحا تماما ، ولكن الأهم من ذلك بالنسبة لنا هو أن ندرك هل في رسمنا الوصول إلى الاختلافات والفهم الوصفي ، أو أن نقوم بتقليدها •

### فئات المكان والزمان الواحد

**ديمونات وهائز :** من الفنانين الذين اشتغلوا في نفس البيئة ونفس العصر هما الفنان رمبرانت والفنان فرانز هالز • وقد نقارن صورة « حارس الليل » خروج وفلق كابتن بانتهج كوك للبحر الليلي ( شكل ١٥٢ ) وصورة شبيبات فرقة القديس جورج ( شكل ١٩٨ ) ، فكلتا الصورتين عبارة عن مجموعات من الصور الشخصية النصفية للقرن السابع عشر في هولندا ، تصف مجموعات ذات طابع نصف العسكري



شكل ( ١٩٨ ) فرانز هالز : هسباك دافقة القديس جورج • متحف هالز ، هارليم بهولندا •

الذى كان مازال موجودا فى ذلك القرن على أثر فترة الحرب الطويلة مع الاسبان • وقد واجه كل من الفنانين مشكلة اعطاء عملاتهم ترجمة لها جاذبيتها ولها أهميتها •

قد أصبحت هذه الدراسة بالنسبة للفنان هالز ، عبارة عن ترجمة متنوعة خاصة به ، منها **الفاوس الفساحك** (شكل ١٠٥) • وفى مكان واحد من الأشكال المبنية موضوعيا والمألونة بالوان براق ، نجد أمانا عددا من السادة الذين يرتدون الملابس الأنيقة ويأكلون طعاما شهيا وينتظرون لعمل صورة لهم ذات طابع تذكارى للمأدبة الحديثة • ويتساوى كل من هؤلاء الرجال فى الأهمية بالنسبة للصورة ، ومن الواضح أن الفنان لم يهتم كثيرا بالقيم الرمزية والمسرحية ، مهما يكن العمل موضوع المنافسة • وتتلدم هذه الصورة كلية مع الصورة التى رسمها هالز من قبل ، ونعتبر هذا العمل عندئذ رمزا لأسلوبه ( أو لأحد أساليبه ) • ونجد فى الصورة التى تسمى **حارس الليل** لرهبرانت ، أن الغرض الاجتماعى متشابه ، ولكن كما لاحظنا فى حديثنا عن التصوير ، أن رهبرانت يعتبر فنانا يختلف فى تفكيره عن هالز • فنظرته أكثر ذاتية ومسرحية وأكثر انتماء الى طراز الباروك ( انظر الباب ١٥ ) ، وهو فضلا عن ذلك يشعر بأن للمشكلة لا يمكن تحديثها ببساطة كما فى صورة هالز ذات الطابع البورجوازي • ومن ناحية أخرى فرهبرانت يختار اللحظة المناسبة ليحيط فيها مجموعته ، وهى زيارة ملكة فرنسا للنقبة لاسترداد ، ماري دى مديتى ، واستمارة الحارس لاستقبالها • فقد أصبح العمل نوعا من الاثارة الرسمية ، ومنظرا قصصيا إذ نجد فيه التأثيرات الفاتحة والقائمة أكثر وضوحا ، وقد انفردت الأشخاص البارزة بنفسها فى ابتهاج ، فالجميع ينظرون تجاه بقعة يتخللونها ربما كان الضيف قد وصل عندها •

وليس رهبرانت وحده هو الذى يعطينا ذلك المنظر لاضاعة المسرحية المركزة ، على خلاف المجموعات التى رسمها هالز ذات الاضاعة المنتشرة والمنظمة • الا أن الطريقة الحقيقية ، فى التصوير تختلف تماما • فصورة هالز مفككة وخفيفة ، رقيقة ومتلاثلة



شكل ( ١٩٩ ) دوناتيلو : تمثال  
شخصي للاراس جاتامالاتا • ميدان القديس  
الطريو ، يادوا ايطاليا • (صورة فوتوغرافية  
مصرح بها من متحف المتروبوليتان للفن ) •

تظهر عليها دائما لمسات الفرشاة التي كان يستخدمها الفنان ، والطريقة الحقيقية التي يستخدمها في التصوير • أما طريقة رمبرانت فهي غنية قد تحكم فيها خصوصاً عند أسفل الصورة ، وهي تمثل طريقة تيتيان • وقد انتقل الضوء الى مساحات معينة وارتكز في هذه المساحات لفترة من الزمن ، فتخلق ظلالاً ؛ وفي مساحات أخرى نجد أن سطحا من اللون الأحمر القاني ، أو البنفسجي ، أو الأصفر ، قد تالق في عين المشاهد في تباين ممتع ، إلا أن التأثير العام في العمل قد صقل وأنهى نهاية رائعة مع أن التفاصيل فيها أقل بكثير من التفاصيل الموجودة في صورة هالز ، وأكثر واقعية منها وطبيعية • فهذه الطريقة متراعبة ، أو متجاوبة مع ما قد لاحظناه في طراز رمبرانت ( انظر شكل ١٠٤ ) ، وسوف نرى فيما بعد أن هذه الطريقة تمشي مع تطوره الكلي •

**دوناتيلو وفيروكيو :** يمكننا اختيار نوعين آخرين من العمل لمقارنتهما من عصر النهضة بإيطاليا : وهما تمثالان مشهوران من البرونز أحدهما تمثال شخصي للفارس جاتامالاتا للتمثال دوناتيلو وتمثال ميدان لباتولوميو كولوني للتمثال فيروكيو ( شكل ١٩٩ ، ٢٠٠ ) • وهما من الفنانين الإيطاليين في القرن الخامس عشر ، وكلاهما من فلورنسا - حتى أن الاختلافات بينهما لتبعث على الدهشة أكثر مما يبعثه الفرق بين الفنانين الهولنديين للقرن السابع عشر الذين نبعوا من مدن مختلفة بهولندا • وإذا لم يكن لاختلافات الأسلوب هنا صلة بالعصر أو بالتقاليد المحلية أو القومية ، أو صلة بالحالة الراهنة أو الحامة أو الموضوع ، فإنه يجب علينا أن ننسبها الى الاختلافات الحقيقية بين أسلوب كل من هذين الفنانين وحتى بدون دراية مدربة بهذين الفنانين ،

فإننا نلمس في التو أن اتجاهاتهما مختلفة تماما • ولعدالة مشكلتنا ، نجد أن موضوعاتهما كانت لابد من رجال يختلف كل منهم عن الآخر •

ولو تركنا الفارسين نفسيهما لفترة ما ، فإننا قد نوازن الطريقة العامة التي نفذ بها جسم الحصان في عمل دوناتيللو والطريقة الخاصة التي تتميز بوجود التفاصيل وتم فيها عمل تمثال فيروكيو أيضا ، فنجد أن جسم الحصان الأول مليء بالزخارف ، أما الحصان الثاني فقد تحل بسرج بدیع وأنيق ، وأن التمثال الأول هادي ورزين ( كما هي عادة دوناتيللو في جميع أعماله ) أما الثاني فيتحرك إلى الأمام وكله حيوية وبدون صبر • وحركة هذين الحصانين متجانسة مع أسلوب التمثالين •

يختلف الطابع الشخصي لرأس الراكب تماما مثلما تختلف العناصر الأخرى • وتمثال الفارس جاثمالاتا ( القطعة العسلية ) لدوناتيللو ذات الشخصية الباردة العيوس، نجده قد أكد صورة ومبررات المحزنة الرجل ذو الخوذة الذهبية ( شكل ١٠٤ ) إلا أنها أكثر خطورة ، وأكثر تأثرا وبؤسا ، رغم أنها هادئة ورزينة ، كما أنه رجل غير تافه • وتمثال كولوني فيروكيو الذي يجلس على سرج الحصان وجسمه ملتفت نحو الجانب يجيد ركوب الخيل ، يظهر كقائد فيه قسوة وصرامة ، رغم أنه شخصية مرنة



شكل ( ٢٠٠ ) أندريا ديل فيروكيو :

تمثال ميدان لبارتولوميو كولوني • فينيسيا،

إيطاليا • ( صورة فوتوغرافية مصرح بها من

مكتب الاستعلامات السياحي الإيطالي ) •

ومعاصرة ، ويمثل طابع الرجل المزعج ولكنه لا يخيف • وقد أبدع كل فنان بأسلوبه في إيجاد عمل عظيم على مستوى إيشاسي • فقد بين دوناتيلو شخصية عديمة الشفقة وقائدا قديرا ، أما فيروكيو فهو قد بين رجلا متباهيا ومغرما بالنساء •

وهناك أعمال أخرى لهذهين الفنانين سوف توضح نفس الاختلافات واختلافات أخرى • ويرجع هذا التمييز أساسا إلى الاتجاه الانفعالي وإلى الطريقة التي يشعر بها دوناتيلو إلى التأثيرات المعينة ، في حين يشعر فيروكيو وغيا عنه بأنه مكره على الوضوح والصراحة • فنجد في وجه **جانكالا** مثلا أن البناء أو التكوين الدخيل للرأس قد انفصل بطريقة التصاق الجلد بالذقن وعظم الحدود وجبهة الرأس كما لو كان الهيكل العظمي قد الغف داخل الجلد واللحم • أما بالنسبة لشمثال **كوليوني** ، فالفنان يأخذنا إلى كل ركن ، ويحملنا إلى الملاحق للتهشمه ، مبينا لنا بدلالة تامة أي نوع من الرجال هذا •

وسوف لا تكون الإجابة صعبة فيما لو تساملنا ، لماذا توجد مثل هذه الاختلافات بين اثنين من الفنانين الإيطاليين من نفس المدينة ( أو بين اثنين من لفنانين الهولنديين من نفس العصر ) . فحتى لو وضعنا الحقيقة في الاعتبار بانهم يخضعون لتأثيرات جمالية واجتماعية متشابهة ، أولا : ربما يكونان قد قلعا من تاريخ وتقاليد أسرية مختلفة ، وأنها بكل تأكيد ينحدرون من أبوين مختلفين ، وفي ظروف بيئية منفصلة متباينة . ثانيا : أن لكل منهما جهازه العصبي وتكوينه الطبيعي ، ومن ثم فإن لهما طريقة مميزة في الكتابة الفنية وهي الاختلاف في طريقة استعمال الفرشاة أو الأجلة - وقطاعات مختلفة لوضع لون منمش وغير ذلك • وأخيرا فهما قد تدربا في استوديوهات منفصلة ، على أساليب مختلفة ، عرضوا عن طريق المدرسة الفلورنسية نوعين من عدة أساليب مختلفة حيث استمرت جلبا إلى جنب عن طريق التقاليد المحلية أو القومية • فمن الواضح تكملا أن ظهورهما من نفس المدينة ونفس المعهد ليس كافيا لضمان الانجاز المتماثل أو ما يعادله •

### فنانو المكان الواحد في الصور المختلفة

نيكوليزانو وجيوفاني بيانو : (Niccolo Pisano and Giovanni Pisano)

لقد قيل أنه إذا أخذ المدرس سعة طلاب وجعلهم يرسمون نفس الفسجة ، فإن النتيجة ستكون عبارة عن ست أشجار مختلفة ، حتى لو كان جميع الطلبة قد تدربوا على يديه • وهذا واضح بالنسبة للاتجاه المخالف الذي وجد بين طلبة نفس المدرس ، وخصوصا في الصور الحديثة عندما تكون فترة التمرين قصيرة نسبيا ، والهدف هو أن تدع الطالب يطور أو يهذب شخصيته ؛ ففي الماضي كان على النقيض منذ كانت العلاقة بين الأستاذ وطالب المعرفة طويلة وقوية ، تبدأ منذ الطفولة ، وتنتهي في مرحلة الشباب . لدرجة أن في استطاعة الخبير أن يحدد نوع الصور والتماثيل من الاستوديو الذي يشتغل فيه الأستاذ . ويحدد نوع العمل القريب من الطراز الذي يتبعه الأستاذ ويتجاوب معه بوضوح • ومع ذلك حتى في الأحوال المماثلة من الممكن التمييز مثلا بين أعمال روبنز وأعمال تلاميذه •

وتوجد أمثلة غاية في الروعة لمثل هذا الموضوع ، تزيد طريقتنا دقة في المقارنة وعرض علاقة مكان العمل بدقة • فالموضوع ذو أهمية ، وبخاصة لأنه يحيط بالاستاذ وبالطالب ، وهما : الأب والابن ، نيكولو وجيوفاني بيزانو بما لهما من صفات خاصة وشخصية في الأسلوب • ويصور هذان الفنانان أيضا التمييز بين رجال يعملون في نفس البيئة في عصور مختلفة ، حيث انهما يمثلان جيلين من الفن الايطالي المركزي في نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر ، مبينين كيف أن التقاليد المحلية يمكن أن تختلف من فترة الى فترة •

وقد علم نيكولو ابنه فن النحت ، حيث تدرب الاثنان في زخرفة مناير الوعظ بزخارف بارزة من الرخام • وقد اشتغل الابن لفترة كمساعد لأبيه ، ثم انفصل عنه واشتغل مستقلا بنفسه. ويمكن مشاهدة هذا الخلاف الحاد بينهما في التفاصيل الموجودة بالخشوة لنيكولو : **التبشير واليلاذ** على منبر كنيسة التعميد في بيزا ( شكل ٢٠١ ) ، والتفاصيل الموجودة بخشوة جيوفاني : **الميلاد والتبشير للرعاة** وهي منبر مشابه في القديس اندريا في بيسنوا ( شكل ٢٠٢ ) •

فالتناقض الاساسي بين المجهودين ينبع من محاولة نيكولو التعميم بأسلوب كلاسيكي • أما اهتمام جيوفاني ، فهو في ذلك الأسلوب الطبيعي المتع والمحاكاة في



شكل ( ٢٠١ ) نيكولو بيزانو : التبشير واليلاذ ، من منبر الوعظ ، كنيسة التعميد •

كاتدرائية بيزا ، إيطاليا •



شكل ( ٢٠٢ ) جيوفاني بيزانو : الميلاد والتشيع للرعاة \* من منبر الوعل ( صورة مأخوذة عن قالب ) \* كنيسة القديس أندريا ، فيستويا ، فيستويا ، إيطاليا \*

أعمال النحت القوطي الأخير بفرنسا. وقد تحول الإين تجاه هذا الطراز بمجرد أن تحرر من الرقابة الأبوية ، وبما لأنه كان طرازاً جديداً أو كان مهتماً بشخصيته الفنية ، وهو أكثر احتمالاً ، وكانت شخصيته مضمورة إلى حد ما طبقاً للسجلات الموجودة \* ويتركز التكوين الذي قام بعمله نيكلو في شخص العذراء المضطجعة بطريقة إغريقية أو رومانية تغطيها ملابس في أسلوب قديم \* وهي تنظر بجد وحزم إلى الحاضرين المستمعين دون لحظة إلى الطفل النائم في مهده \* ومن ناحية أخرى نجد أن العذراء التي صورها جيوفاني لسببها قريبة من نسب الآخرين الموجودين في العمل وقد ظهر عليها السحر ورشاقة الأنوثة بدلا من قوة الإلهة . فهي امرأة تهتم كثيرا بطفلها حيث تنظر إليه برقة هائلة في وضع قوطي \*

وبالنسبة للمرأة التي نراها تغسل الطفل ( في منظر أسفل ناحية اليسار قليلا في كل من الخالتين ) فانتاً تميز مرة ثانية بين الأشكال الثقيلة القوية القديمة وبين الأشخاص الطويلة الرشيدة \* وفضلا عن ذلك لم يكن لنساء نيكولا الفكرة البعيدة المدى في كيفية غسل الطفل ( طفل أضخم من أن يكون حديث الولادة ) وقد وضع في الوعاء الكلاسيكي المفتوح يصبون الماء على شكله البريء \* وتفحص النساء الأكثر خبرة الماء في حضوة جيوفاني قبل وضع الطفل فيه - فواحدة تصب الماء ، والأخرى تختبره بأحدى يديها ، ممسكة بالطفل بعناية في ثنية ذراعها الأخرى \*

ويجلس يوسف في بلادته في مقالة الحشوة ، نظرا لأن التكوين الكلاسيكي الجاس بينكولو لم يجعل هناك مجالا كبيرا للتعبير عن المواقف الظاهرية . وفي نحت جيوفاني نجد أن يوسف عبارة عن دراسة نفسية ، محملا في حيرة معذبة الى ما يدور حوله . وليس مهما أن نعرف من الذي أتم تنفيذ عمله أكثر . ولكن الذي يعنيها هو التنافس بين الرجلين ، ومعرفة أسباب الميل الشخصي ووجهة النظر واختيارها لتفسير الكتاب المقدس كل بطريقة . وبالرغم من الصلة الوثيقة بينهما ، فلا تستطيع هذه العلاقة ولا تقاليدهما الشائعة أن تجعلهما يتصرفان تصرفات واحدة .

وكما لاحظنا ، فهناك شيء مماثل كالتقاليد الفرنسية أو الإيطالية ، التي قد تنقل صفات معينة من حضارة الى حضارة . فمثلا التقاليد ذات الطابع الأثري التي تظهر أثناء فترة القرون الثلاثة في عهد جيوتو ومازاشيو وميكل انجلو ، أو ذلك السحر الذي ظهر أكثر في فترة مائتين من السنين في أعمال واتو وفراجونارد وريدار . الا أن هؤلاء الفنانين - بصرف النظر عن أي نوع من التقاليد اتبعوها - نجد أن لهم اختلافات فردية لها أهميتها ، ان لم تكن أكثر أهمية .

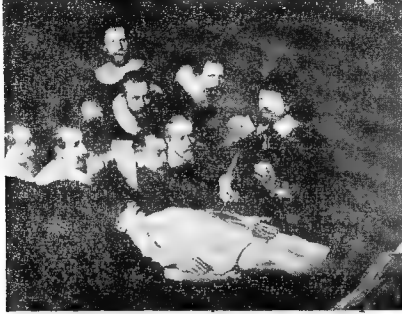
والدوافع التي أوجدت هذه الفوارق في الأسلوب الفردي هي أساسا عوامل شخصية . وهذه العوامل قد تقود الفنان لتجعله يفضل أو يستعير عنصرا طرازيا خاصا من مصادر أخرى ، وقد تكون قديمة أو معاصرة . ولهذا العنصر الخاص أثر خطير يتغير بسببه الأسلوب ، كما في حالة أسرة بيزانو . فمن الطبيعي أنه بعد فترة زمنية طويلة يحتمل أن يخف أثر الأسلوب بشكل متزايد .

### الفنان الواحد في أوقات مختلفة

ومبرانت : وبعد أن تتبعنا الاختلافات في الأسلوب بين أعمال الفنانين التي قورنت في نفس المكان ( أو المدينة ) ونفس العصر ، وبين أعمال الفنانين المقارنة من مكان واحد ( وفي نفس الأسرة ) ولكن من عصور مختلفة ، فإنا نتحول الى طواهر مختلفة لفنان واحد ، فعندما نتفحص إنتاج الفنان في مراحل متعددة ، مثل ميكل انجلو أو مبرانت عندما كان فنانا شابا ثم فنانا متوسط السن أو فنانا عجوزا ، نجد أن هناك شيئا فيه تطوير شخصي ، كما نلمس وجود مستويات أسلوبية مختلفة . وغالبا ما نجد بين أعماله السابقة وأعماله الحديثة دلالات واختلافات واضحة يمكن ادراكها .

وقد سبق أن قمنا بتجربة هذا النوع حول التعبير في أعمال مبرانت . فصورته : دوس تشريع من الدكتور تولي عام ١٦٢٢ ( شكل ٢٠٣ ) ، عبارة عن مجموعة صور شخصية من العالم الديني . ومع أن تكوينها باروكي الأسلوب الا أنها أعطت لكل فرد من أفراد الصورة ذية التجارى . وأما في صورة **حارس الليل** التي سبق أن درسناها ( شكل ١٥٣ ) المؤرخة عام ١٦٤٢ ، نلاحظ أن مبرانت يدفع شخصياته في أسلوب دواهي مثير مملوء بالحرارة مع اعطاء قوة جديدة للضوء المخترق للدرجات الضوئية الفاتحة والقائمة . وحوالي ١٦٥٠ ، صوّر مبرانت **الرجل ذو الحوذة الذهبية** ( شكل ١٥٤ ) . وتمتاز بضموض اللون والحالة النفسية الا انها أكثر تعبيرا للحالة الإيجابية الداخلية العميقة حيث تدفع الى الأمام أفكارا عالية هامة .





شكل ( ٢٠٣ ) وميرانت فلان راين : درس تشرح من الدكتور كولب • الماسمة الهولندية • موريتشوس ( صورة مصغر بها من مكتب الاستعلامات الهولندي )

فهذه الدلالات القليلة لتفسير الأسلوب الفردي والتي تشير الى نوع الكفاية . هي التي يجب أن نراعيها عندما نتحدث عن أعمال ميكل انجلو ورمبرانت وسيزان . أو أي فنان آخر . وقد يكون من المفضل أن نفكر في وجود وميرانت أو سيزان كعمل أو أسلوب عام إلا أنه بعد دراسة الحيل النوعية المؤكدة ذاتيتها سنجد حتما أننا على استعداد لأن نتحدث عن هذا الفنان بكل وضوح . فقد يكون القياس هاما كقاعدة صاعدة لاصبح الابهام ، وقد تفسر الحقيقة أكثر من معنى هام ، وقد يكون الفنان قد عمل في مكان ما ، وقد يكون قد اقتبس من أستاذ افكارا معينة ، ثم اتجه الى شيء أصلي — أو لم ينتجه الى شيء على الإطلاق . ففي الحالة الأولى ، نجد أن مساهمته الطرازية أو الشخصية لها دلالة ، وفي الحالة الثانية ، فهو واحد من « المدرسة » أو الاستوديو ، وتأتي الخطوة الأخيرة عندما يمول الفنان هذين العنصرين (عنصرى المدرس وما يخصه) الى شيء آخر يعتمد على الخلق الحسى ، وتكون إذن هذه هي مساهمته الفعالة للفن ولا يحدث مثل هذا الانتقال عند نقطة معينة سهلة التحديد ، فهي عملية تدريجية نتيهما في فهم وحل مراحل التطور في طراز الفنان .

على أنه يفهمنا لمشكلة الطراز أو الأسلوب فإن ذلك يتضمن معرفة الحقيقة الهامة ، وهي أن المصور مثلا ( المصور القديم ) لها طراز . وأن الأمم مثل اليونان لها طراز ، كما أن الفرديات لها طراز أيضا . وفي كل حالة نجد أن النموذج التطويرى واضح تماما . كما ظهر مختصرا في هذا المجال . كما أن العوامل التي تتضمنها : كالنسب والفراغ والتكوين ضمن التكوينات الأخرى — لها تاريخها الخاص . وتشير هذه العوامل في الواقع من عصر الى عصر كجزء من الطراز العام الذى يغير تلك المصور الخاصة المحددة .

## الاستعمالات التاريخية للنسب والمساحة والتكوين

لقد أوضحنا أن الفن شأنه شأن الأدب والموسيقى ، له تاريخه الخاص ، وأن استخدام الوسائل الفنية المتعددة كالتمثيل بالزيت والحفر ، يمكن تتبعه خلال القرون ، وأن الطراز أيضا له تاريخه الذي يمكن تفرقه وتتبعه إما العصر وإما الدولة وإما شخص ما . وقد كنا حريصين عند الكلام على هذه المواد المتطورة أن نتجنب الإحراج الذي قد تقع فيه إذا قلنا إن أي عهد أو دولة أو أستاذ مستقل قد يكون مفضلا على غيره .

وإذا كنا قد لاحظنا أننا لو فقهنا طرازا من الطرز لعصر معين أو لشخص ما ، كان لزاما علينا أن نراعي مثل هذه العوامل كالنسب والمساحة والتكوين ، ونراعي أيضا الوضع المختلف الذي قد تكونت فيه عن طريق العصور المختلفة وعن طريق فنانين معينين . فلهذه الأساليب الخاصة تاريخها أيضا ، وللكلام عن طريقة استخدام هذا الطراز المركب يجب علينا أن نكون حريصين مرة أخرى على تجنب التعيين في الأسلوب ولا نقول بأن المساحة والنسب والتكوين لأي عصر مفضل على أي شيء آخر .

وسنحاول أن نبين في هذه المجموعة من التطورات كيف أن كل مستوى خاص يتطور عناصر التصوير أو الرسم يختلف عنه في الماضي كما يختلف عنه في المستقبل . ولكل من هذه المستويات أسبابها التاريخية أو البيئية ، كما أن كل مستوى من هذه المستويات يعتبر ثابتا من الناحية الجمالية كالمستويات الأخرى . ومن هنا ينبغي أن نبرز أحيانا حقائق غير مألوفة وهو ما قد نعتبره في الحضارات الأخرى نقصا بالدرجة التي تختلف عن مستوياتنا الحاضرة ، فليس من الضروري أن تكون هذه المستويات رديئة أو غير سليمة . وتتميز أوضاع النسب والمساحة أو أي شيء آخر وجد في الماضي، سليمة وثابتة تماما بالنسبة لمصرها . فهي ليست ناتجة عن الجهل أو التشويه المرئي ، ولكنها نتاج لطالب الوضع الديني أو الاجتماعي أو غير ذلك .

ولماذا ينبغي لنا أن نفهم أن نظام النسب أو توضيح المساحة في الحضارة القديمة على أنه سليم كالذي نتبعه ؟ ذلك لأن المشكلة بكل بساطة تظهر دائما بالنسبة لهذه الاصطلاحات ، وهو أن في النسبة المتبعة في الفن الرومانسكي انحرافا ، أو أن التأثيرات المنظورية في التصوير المصري تدعو إلى عدم الاتساق . وهذا يعني بالنسبة للرجل العادي أن هذه النسبة أو هذا المنظور الخاص بتلك الحضارة الأجنبية غريب عنه ، وأن ذلك لابد وأن يكون خطأ . فاهتمامنا هنا ينصب على توضيح كيف أن هذه الاختلافات

ينبغي ألا ينظر إليها من الناحية البيئية للشخص الذي يرفض أي فكرة أجنبية مجرد أنها غريبة ( أو إلى أصل أو دين أو تقاليد أو عادات ) • لذا ينبغي لنا أن نهتم ، إلى حد ما ، بهذه الأشياء الغريبة كدليل على الحقيقة ، حيث أننا أنفسنا نحتاج إلى عناصر من الفهم والإدراك •

ولحسن الحظ أصبح الشخص الذي يرفض الظواهر الثقافية الغربية نادرا بشكل متزايد ، ومتى وضع ذلك فإن معظم الناس في أيامنا هذه يستوعبون الفكرة الأساسية ، وهي أن المساحة في الطراز المصري أو الشرقي تختلف عنها تماما في عصر النهضة ، إلا أن هؤلاء الأشخاص يتخذون دائما وضعا أكثر صلابة وحزما تجاه الأساليب الفنية للمساحة الحديثة ، أو عناصر أخرى لا يرغبونها أو لا يفهمونها • ومن المحتمل أن ينتج هذا الاختلاف ، وذلك لأن هؤلاء الأشخاص حقيقة قد أحاطوا شخصيا بالحكم المعاصر أكثر من إحاطتهم بأي حضارة قديمة أو أجنبية • وقد تأثرت معظم أوضاعنا اليوم تجاه هذه الأشياء مثل النسبة والمساحة بتقاليد عصر النهضة ، وهي التي مازلنا نعيش تحت تأثيرها حتى الآن • وبما لوجهة النظر هذه ، نجد أن العرض الطبيعي للنسبة والمساحة كما راجعناها في الصور الفوتوغرافية أو الصور الموجودة بالمجلات قد أصبح محببا للغاية • وستبين لنا دراستنا المختصرة لتاريخ النماذج التي استعرضناها على أي حال ، بأن الطريقة الطبيعية أو الفوتوغرافية تنطبق فقط على فترة قصيرة من التاريخ البشري • معنى ذلك أن الفنانين قد أظهروا تحريفا في النسبة والمساحة لمدة آلاف من السنين ( كالعناصر الأخرى ) وذلك يرجع إلى طبيعة نوع التعبير الذي يرغبون في أدائه •

ورأينا النهائي ، هو أنه إذا كانت النسبة والمساحة والتكوين وغيرها صالحة بالنسبة للنصر الذي تنتمي إليه ، فليس لنا الحق في أن نتخذ عصرنا خاصا لنعلم محاولته استكمال أهداف العصر الحالي • ويمكننا عمل مقارنة للنسبة الموجودة في النحت الإفريقي بذلك النحت الروماني ، أو بالمساحة الموجودة في مصور عصر النهضة بأعمال السيفسفا البيزنطي • ومن العدل والدقة أنه يجب مقارنة أي عنصر من العناصر التي نتحدث عنها بعنصر من نوعه ومقارنة فنان بفنان من نوعه • وقد نفضل فنانا ، أو عصرًا من عصور الفن ، وكذلك يفعل كثير من الناس ، ولكن قد لا يقول الشخص بأن التصوير في المنحوتات التائية يعتبر أكبر قيمة أو النحت الباروكي أقل أهمية ، إلا لأسباب خاصة أو شخصية • حتى مع فهم طراز ما ، فإنه قد يوجد كره عاطفي يصعب التغلب عليه •

وفي عدة حالات أخرى نجد أن تعقنا لفهم أغراض الفنان سوف يقودنا إلى تعمق أكثر في الخبرات الفنية • وباتباعنا مولد وإندهار تعبير ما ، نجد أن ذلك الأسلوب وما يتبعه من الأساليب الأخرى وبما يمكن إدراكه يعطينا نوعا من للنسبة أكثر من أنه مجرد فهم • فرغبتنا في الحصول على شكل فني غريب محدد أسلوبه ليس في الواقع إلا نوعا من التدريب الديمقراطي يستمر من سير الحياة الأخرى ليصل إلى دائرة الثقافة • وحتى الحيرة البسيطة عند مصوري المنحوتات التعبيرية اللاتني ، والرقص الكابوكي الياباني أو الأغنية الشعبية الأمريكية القديسة ، هي

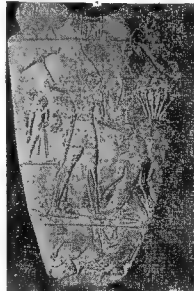
عبارة عن مقبنة الى أهداف الناس ومثاليتهم والذين كانوا السبب فى وجود هذه الأساليب من الفن .

### أنواع النسب

ان الحشوة المصرية ( النحت البارز ) لوحة نارمر ( شكل ٢٠٤ ) التى كان يجهز عليها فرعون طلاه وجهه الذى يستعمله فى الاحتفالات ، تبين حاكم مصر وقد أمسك بشعر أحد أعدائه ، ونجد فى المساحة الموجودة أسفلهم اثنين من جنود الأعداء قد سقطا ، كذلك الصقر الموجود فى مواجهة فرعون بالركن العلوى ناحية اليمين رمز للاله حورس . ويشاهد الحاكم فى هذه الحشوة بأنه أكبر الأشخاص الموجودة ، فقد صممت نسبه خصيصا لتبين أهميته الاجتماعية ، وهو تصرف ملائم فى الفن المصرى . ومعنى ذلك أن الأسلوب الفنى الذى يتبعه الفنان المصرى ليس نتيجة لآى نزوة أو عجز ، وإنما نتيجة لمطالب المجتمع المصرى ، وإذا كانت فى نسب الشخصيات الهامة تبدو غير حقيقية ، فذلك لأن هذه النسب تعبر عن مكانة صاحبها فى الزعامة الدينية والاجتماعية ( ونسمى ذلك بنسبة الحاكم الدينى وهى النسبة المبينة على الأهمية الاجتماعية أو الدينية لشخص معين ) .

وليس فرعون وحده هو الذى يختلف فى النسبة بين أعدائه وحتى بالنسبة لرموز الآلهة ( انظر رأس البقرة هاتور بأعلى اللوحة ) الا أن هذا الشكل نفسه يعطينا عددا من الانحرافات الناتجة عما يسمى « بالمودجية » أو الحقيقة . وتظهر مثل هذه الأجسام المصرية دائما ذات أكتاف عريضة وأفخاذ ضيقة وأرجل وأقدام طويلة أيضا .

شكل ( ٢٠٤ ) لوحة نارمر • المتحف  
المصرى بالقاهرة •



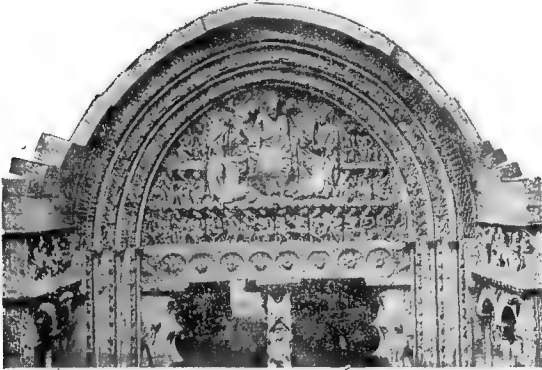
فاذا سألنا أنفسنا كيف يقابل هذا الاتجاه الحقيقة الطبيعية المادية ، ونجد أن نسب أجسام الرجال ليست لها صلة بالحقيقة للرئية أو بالحالة التي كان عليها المصريون . إلا أن هذه النسب تتميز عن مهيب مثالي وقوى ومناسب للاغراض الرسمية التي وضعت من أجله في مقبرة الملك .

وقد نشعر بعدم الارتياح لهذا الخروج عن الناحية النموذجية ، في حين نشعر براحة أكثر بالنسبة للجسم الاغريقي الكلاسيكي مثل تمثال **الغوري فوواس** للمثال **بوليكليتوس** ( شكل ١٨٥ ) . د آه ، أي نعم ، اننا نتمتع بهذا الجسم أكثر تشابها بالحقيقة . وللتأكد ، فإن هذا النوع من الجسم أو الشكل يعتبر مألوفاً بدرجة كبيرة بالنسبة للشخص العادي . ولكن عند الفحص الدقيق وبإعادة جميع مآكثب عن النحت الكلاسيكي من قبل ، نجد أن تمثال **الغوري فوواس** يعرض محاولة عن أصال الاغريق لايجاد نوع من الرجولة المثالية . وقد درست هذه النسب كما ذكرنا من قبل بدقة وعناية بالنسبة للأجزاء كلها كالنسبة الموجودة في معبد البارثينون ، وهناك نسبة ملائمة قائمة بين طول الرأس وطول الجسم ، وبين طول الأيدي وطول الأذرع ، وبين طول القدم وطول الأرجل وغيرها .

وليس هناك خطأ في ذلك ، بكل تأكيد ، ولكن ما يستنتج هو أنه حتى طابع الجسم الذي يرفضنا أو على الأقل مألوف لنا ، هو نتيجة لبعض المحاولات المصنعة والأرستقراطية للحصول على أجمل جسم لانسان . ونسجل هنا مرة أخرى ، بأن هذا الشكل المثالي له صلة ما يستوى الشكل الاغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد . وأبعد من ذلك ، فإن الاغريق أنفسهم قد استعملوا كذلك ، نسب شكل الحاكم الديني كما هي في التماثيل المصرية غير الطبيعية . ونجد في الواجهة أو السقف الهرمي للمعبد الاغريقي ( انظر معبد البارثينون ، شكل ٦٢ ؟ ) أن تمثال أثنين الموجود بالوسط على أحد الجوانب وتمثال بوسيدون على الجانب الآخر أكبر بكثير من تلك الأشخاص التي يحكانها أو يساعدها ويرجع ذلك تارة الى أهميتها كإلهة وتارة أخرى يرجع الى احتياجات شكل الواجهة نفسها من أعلى ، التي تحتل مساحة ضخمة في منتصف الواجهة .

ومهما يكن ذلك مقبولا لأعيننا في عصرنا هذا ؟ مادام مطابقاً لمثالية مألوفة لدينا ) ، فالتماثيل الاغريقية تقليد واستنباط مصطنع أملتته المثاليات الاجتماعية والفلسفية للعصر . هذا ما ينبغي أن يكون ، وهو من الأسباب التي جعلت للفن الاغريقي نوعاً من الجاذبية الخاصة . وقد تشير الى أن الشعوب التي كانت تعيش خلال العصور القديمة ، وخصوصاً تلك التي كانت بعيدة عن تأثير الحضارة الاغريقية المباشر ، أن هذا المظهر المنسق تنسيقاً بديها وهذا الاحكام الجميل قد يبدو لهم غير مقبول - وهذا الاتجاه ربما يكون غير محتمل ولكنه انساني للغاية .

وإذا وصلنا الى عمل من النحت البارز الرومانسكي الذي هو في أعلى ملسل كنيسة القديس بطرس في موساك تصور المسيح يتوج بين أربعة وعشرين شيخاً ( شكل ٢٠٥ ) نجد مرة ثانية مختلف النسب عن التي شوهدت في الفن المصري . وقد



شكل ( ٢٠٠ ) المسيح يتوج بين أربعة وعشرين شيخاً ، الجزء العلوى من الباب الغربى لكنيسة القديس بيروموسك ، فرنسا ( صورة مصرح بها من مكتب الصحافة والاستعلامات الفرنسية ) .

جلس المسيح فى الوسط كشخصية بارزة وهو أكبر حجما من كل من الرموز الأربعة للبشرى الانجيليين التى تحيطه ( وهى رجل ماثيو وأمسد مارك وثور لوك ونسر جون ) أو الملائكة المائتين وقد جلسوا ينظم على جانبيه . وبالإضافة الى الثلاثة المستويات لهذه النسبة نجد مجموعة إضافية من الأربعة والعشرين قديسا من أبناء العهد القديم الذين يمثلون طبقة أخرى فى الزعامة الدينية والتى فرضت فى وضوح الاختلافات فى النسب ، كما فى النحت البارز المصرى والأشكال الفردية مثل الملائكة أو المسيح ، وبهم تحريف يبعدهم عن المظهر المألوف أو العادى . فأشكالهم طويلة مائلة ، وأجسامهم نحيلة فى طريقة تصويرية ملائمة ، مختلفون عن الجسم المصرى ذى المظهر الجليل والكتاف العريضة والذى يختلف عن الشكل الاغريقى المثالى النسب . وكما شاهدنا من قبل فالطراز الرومانسك على وجه التحديد ، هو النوع الوحيد لقن القرون الوسطى . وقد نتذكر بأن النسب الطبيعية تسود الفن القوطى مثل **الاله العظيم** ، شكل ( ٢٤ ) .

وفى فن عصر النهضة الايطالى كالصورة التى رسمها رافائيل **علاء الفجر**



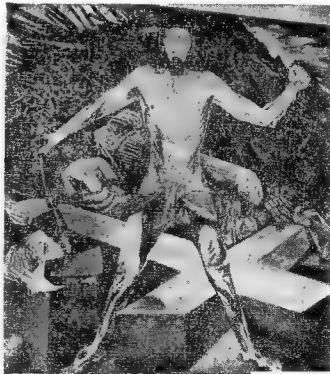
شكل ( ٢٠٦ ) الجريكو : الميلاد .  
متحف المتروبوليتان للفن • نيويورك •

( شكل ١٦ ) أو صورة ليوناردو **علوه الصغور** ( شكل ١٥٤ ) فصل الى ترجمة جديدة للمذهب للمثالي الذي شوهد في الفن الاغريقي القديم • وقد عمل الفنان رفاثيل مثل معظم معاصريه ، على أن يطور بأسلوبه الفني الخاص أشخاصا تعرف بذات الطابع النموذجي ( بالقياس النموذجي ) ولم يقتصر هذا الطابع باسمه فقط ، ولكنه يتفق في انتساج شكل رفيع للانسانية يكاد يكون مقننا مثلما كان أبطال الاغريق العظام • لذا ينبغي علينا مرة أخرى ، أن نلاحظ الارتداد أو التحوير بالرغم مما كتب كثيرا عن رفاثيل واستخدامه للعناصر الريفية كنماذج له • وعلى الأقل فإنه من العدل أن نقول بأن العذراء التي صورها رفاثيل مثل صورة رياضين بوليكتوس حيث تعرض كلها أرفع وأكمل تكوين للانسان يستطيع الفنان أن يبدعه وقد استفاد الفنان الايطالي بالنسب الحقيقية حيث عرض نفس للمذهب الطبيعي المثالي كما كان في العالم الكلاسيكي •

وفي نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر رجع أحد الفنانين مثل الجريكو الى النسب المبالغ فيها لأغراض التعبير عن انفصالات متزايدة • ونجد في لوحة **الميلاد** ( شكل ٢٠٦ ) كما في الحشوة الرومانسك التي في أعلى مدخل كنيسة موزاك ، ان الجسم قد استطاع واتخذ شكلا نجيلا حيث جرد من ناحية الشكل

والجوهر ليكون أكثر روحية فى الأسلوب • وقد استطالت الأجسام حتى أصبحت على شكل شعلة من النار تماما • وتظهر صلابتها فى تكلف ، كما أصبحت ألوانها صارخة عن عمد ، وفراغها غير حقيقى البتة • ونظرا لقيام الجريكو بمثل هذا العمل بانتظام ( انظر القديس مارتن والمتسول ، شكل ١٥١ ب ) فمن الواجب علينا أن نفترض وجود أسلوب معين فى عمله ، بدلا من انعدام المنطق وعسقم الكفاية أو فساد الرؤية ، أو غير ذلك من العيوب •

وقد يحدث تغيير فى نسب الأشخاص فى أى عصر بما فيه عصرنا للحصول على تأثير انفعالى أقوى عندما تستدعى ذلك ضرورة ماثلة • وفى الجزء الذى يصور المسيح يحطم صليبه ( شكل ٢٠٧ ) من أعمال التصوير على الجص بكلية دارتموث لاوروزكو ، نجد أن المصور المكسيكى قد صور جسم المسيح المعذب فى استطالة ارادها لتبرز غضبته وقوته • وقد عاد المسيح الى الأرض ليجد اسمه قد استخدمته شعوب متحاربة • وهذا ما لم تسمح به نفسه ، فلم يستطع أن يترك لهم صليبه ليكون عرشة للتلف أكثر من ذلك • وتتضمن النسب الحقيقية للجسم شكلا طويلا ذا أكتاف عريضة ورأسا صغيرا ، حيث تتخذ طابعا يذكروا بالقرون الوسطى تارة ، وتارة أخرى تحمل طابع النسب المصرية • ومعظم الفنانين الآخرين فقد غير اوروزكو



شكل ( ٢٠٧ ) جوزيه كليمنت اوروزكو:  
المسيح يحطم صليبه • لوحة من أعمال  
الفريسك بكلية دارتموث بنيوهامشير •  
مانوئل • ( صورة مصرح بها من كلية  
دارتموث ) •



أسلوبه في النسبة مع تطوير أسلوبه الخاص وأمام الاحتياجات الخاصة بمشروع معين كان يقوم بتنفيذه .

**المنظور والمساحة :** ان تفاعلاتنا الحسية بالنسبة لوجود المنظور والمساحة تعتبر أكثر صعوبة من تجاوبنا مع النسبة التي تؤكد الرؤية واللمس . ولادراك المساحة ، يجب علينا أن ندمج بالإضافة إلى الرؤية واللمس ، الإحساس بالتوازن والإحساس بالاتجاه ، سواء كنا مشاهدين أو فنانين . ونقل الشعور بالمساحة عمل شاق ، وفهم الدوافع التي تلزم استخدام شكل واحد ذي طابع خاص خطي بدلا من أسلوب آخر هو أمر أكثر صعوبة ( وخصوصا في التصوير ) - ومع ذلك فهو جزء هام لفهم علاقة الفنان بالعصر الذي يعيش فيه . والدوافع التي وصفت في اختصار هنا تفسر الأمر مثلما تفسر تفسير النسب من عصر إلى آخر .

لنعد إلى لوحة ناورس مرة أخرى ( شكل ٢٠٤ ) كنقطة بداية ، نظرا لانتهاها لفن له شكل ثابت نتعلم فيه نوع رؤية المسافة التي نعتاده . مرة أخرى ، فالفنان هنا يتبع تقليدا - مينا المساحة هذه المرة - ذلك التقليد الذي يبين فيه أشياء مفروضة أنها موضوعة الواحد خلف الآخر وكأنها في سجل أو في صفوف الواحد بعد الآخر . وفي أحد جوانب اللوحة وضعت رؤوس الأعداء المقطوعة بعضها فوق بعض بهذا الأسلوب ، وفي الجانب الآخر نرى اثنين من الجنود في المساحة الأمامية تحت تظهر الموجود على مسافة تتوسط الأمامية والخلفية . وتعلما مثل تحديد الجسم بالحظ تظهر تقاليد معينة لتبين بقدر الامكان جسم الأشخاص (ولهذا يظهر الجسم من الأمام) ولتصور المشهد في شكله الدائم النهائي . فالفنان المصري لا يهتم بالحالة التي يجب أن يظهر عليها شيء ما في لحظة بالذات ، فهو يهتم أكثر بالواقع الأبدي ، وهو ان عددا كبيرا من الأعداء قد قطعت رؤوسهم في هذه المناسبة . فبمجرد قبولنا لهذا التقليد أو الوضع ( أو أي تقليد آخر ) ، نجد أن استمتاعنا ولهمنا له سيزداد بصورة رائعة . وإذا قبلنا على سبيل المثال فكرة وجود عين حمراء وأخرى خضراء في فن المنحعب الوحشي وأن الفن ليس بصورة فوتوغرافية ملونة أو نموذج ملون - فنحن في وضع أحسن يتيح للعمل الفني أن يقوم بوظيفته التي وجد من أجلها .

والنوع الثاني من تصوير المساحة في النحت البارز ، نجده في لوحة **الفرسان** وهي إحدى اللوحات الزخرفية الموجودة بمعبد البارثينون ( شكل ٨٩ ) . فبدلا من المساحة السحرية التي اصطلاح عليها المصريون ، حيث تبقى الأشياء فيها خالدة دون تغير ، نجد أن الفنان الإغريقي يبتكر نوعا من مساحة مثالية . فالأشخاص تتحرك على الشيء وفي داخل الشيء ، ولكن من المستحيل أن تكون محددة لطبيعة الموضوع ( والمساحة ) التي تتحرك فيها . فهي كما لو كانت هذه المخلوقات المثالية التي أبدع فيها من قبل . قد أعطت في مجموعها بيئة جديدة وجعلت فيها ، ورغم أنها ليست طبيعية ، كالمخلوقات الأخرى إلا أنها لا تزال حقيقية . وينطبق نفس التعليق أيضا على التصوير الإغريقي ( انظر شكل ٤٩ ) .

ويمكن مشاهدة الاختلافات بين وجهات النظر الإغريقية والرومانية في الفريسك



شكل ( ٢٠٨ ) تيسبيوس يفزو الميناتور  
( فريسك • متحف نابولي بنابول ،  
إيطاليا •

الذي يصور تيسبيوس يفزو الميناتور ( شكل ٢٠٨ ) الذي عثر عليه في يومى ، حيث لا يشعر المشاهد فيها بالحياة أو المساحة الإغريقية التي تتبع المذهب المثالي ، بل يشعر بوجود الضوء والهواء الملوس الذي يتجاوب مع الناحية المادية المتزايدة في المجتمع الروماني • ( ويعطينا الرومان أيضا نوعا من الفن على درجة كبيرة من التطور للصور الشخصية والمناظر الواقعية • مثل أعمال التحت والتصوير التي تتعلق بالحياة اليومية ) • فالضوء ، هنا وصفى ، حيث يبرز الجسم الفردي ، كما يساعد على تحديد المساحة الخلفية •

ويظهر المنظور الهندسي الواضح هنا ، ربما للمرة الأولى حيث تبتعد فيه عنا الخطوط المتوازية لتلتقى في نقطة كي تجسم الإحساس بالمسافة • وتمتد هذه المسافة ناحية الشمال في الاتجاه الخارجى عن البناء حيث ذبح تيسبيوس الميناتور ثم تمتد تجاه اليمين عن طريق مجموعة من المشاهدين • وقد ابتكر الرومان - الإغريق طريقة اظهار المساحة بالخطوط وقاموا بتطويرها ، كما أقاموا في تصويرهم الشعور بالجو الموجود بين المشاهد وبين الشيء البعيد بأن يجعلوا الشيء مهزوزا وغير واضح • وبإعادة تقديم طريقة الرؤية هذه في صورهم ( تسميها بالمنظور الهوائي ) • فقد كان الاسكندريون والرومان الآخرون أول من قاموا بتطوير فن تصوير المناظر الطبيعية بالمعنى الحديث • ولقد سبق الرومان باظهارهم الاسقاط الهندسي في صورة تيسبيوس وفي البعد الهوائي في المناظر الطبيعية أفكار الكثيرين ممن جاءوا بعدهم •

ولم يستمر هذا الاحساس بحقيقة المساحة ؛ ( وهو طابع أعمال الاغريق الأخيرة والرومان ) ، الى ما بعد الامبراطورية الرومانية نفسها . وفي أوائل الفترة المسيحية بدأ عمق المساحة الذي استخذه الاغريق والرومان في الاختفاء ، وبدأت في الظهور طريقة جديدة لاطهار المساحة في أعمال الفسيفساء الموجودة في كنيسة سان فيتال برافينا ( انظر شكل ١٢١ ) ، في أثناء القرن السادس . فالمساحة هنا أضغف بكثير مما كانت في أعمال الرومان . ورغم أنها موجودة في ظهور بعض الأفراد أمام آخرين . ومن مصلحتنا الا نقول كالآخرين بأن الصناعات الماهرة البيزنطيين للمستقلين في هذه البقعة الإيطالية البعيدة عن امبراطوريتهم لا يعرفون أكثر من ذلك . فقد مثلوا الامبراطورية الرومانية الشرقية بمستواها الثقافي العالي ، وقد كانوا لا يزالون مرتبطين في عدة حالات بالتقاليد الرومانية ، وفضلا عن ذلك ، فانه يجب علينا أن نفترض أن هذا الاختلاف الموجود ، بالنسبة لوجهة النظر الفنية والدينية ، كان نتيجة للاختيار المقصود وليس لعدم الكفاية والصبر . إذ قد تطورت تقاليد الصور الوسطى في القسطنطينية مركز هذه الامبراطورية العظيمة .

وكان الاهتمام الرئيسي بالنزول البيزنطي اهتماما امبراطوريا ودينيا ، وقد تحققت ذاتية هذين الاتجاهين مما في مظهر مركز رئيس له تأثير ديني في تقشف وعنف وله تأثير روسي عظيم غامض . وقد كان الفنانون البيزنطيون أقل اهتماما بالنزول المتجدد الطراز من الفنانين الرومان . فقد اتجهوا نوعا ما تجاه مجموعة من الرموز الدائمة المنتظمة أزيل منها الجوهر المادي - أي الشكل ذو الثلاثة أبعاد - والنسراغ وجو الموضوع . وبدلا من اظهار الاشكال والفراغات الحقيقية أعطوها رموزا ( قارن بمصر ص ٢٢٤ ) لدرجة أن الأشخاص سطحت من بعدين ، والجو الذي يتحرك فيه الأشخاص محدود تماما بالمساحة الخلفية ذات اللون الذهبي المحايد ، ومحدود أيضا بالخطوط الممتدة في الجوانب . وبهذه الطريقة تبرز الأشخاص الى الأمام . بدلا من تباعدها عن المشاهد ، مثل النافورة . وكما هو في التصوير الحديث ( انظر صورة لأغنيو الوري لسيزان ، شكل ١٢٠ ) ويوجد نوع من امتداد المساحة له صلاحيته مثل أي أسلوب آخر متبع في اظهار المساحات - فكلها أساليب تستدعي الذكر ، حتى تلك الأساليب التي قد نفضلها على أنها أكثر واقعية ، مثل الأساليب الخاصة بفترة عصر النهضة وفترة ما بعد عصر النهضة .

ولنأخذ في الاعتبار مايسبي ( بالواقعية ) الموجودة في صورة العشاء الأخير من أعمال ليوناردو ( شكل ٩٩ ) ، فقد وضع الفنان أشخاصه حول المائدة ليحصل على مايسبي ويشعر بأنه مبعثي للعمل تأثيرا دراميا بالغا . ولهذا فإن الأشخاص يتجهون نحونا بدلا من توزيعهم حول المائدة في الوضع الطبيعي الذي يمكن أن يكونوا عليه . وقد وضعت المنضدة نفسها في الاتجاه العرضي تقابل المشاهد وموازية تماما لسطح الصورة - وهو الخط الذي بأسفل الصورة - ثم نجدها مرة أخرى تتخذ الشكل المتمركز بدلا من الوضع الطبيعي . وقد نسق أبطال المسرحية في ثلاث مجموعات حول شخصية المسيح التي يتوسطهم ، حيث يقتربون منه ويعتمدون عنه كالأمواج .

ولتقوية الأثر التركيزي الذي يسعى إليه الفنان ، نجد أن ليوناردو قد استخدم نوعاً من المنظور الخطي الدقيق وذلك لجميع الخطوط جميعها الموزعة أعلى الجدران وعلى السقف مباشرة خلف رأس المسيح المنقذ ، حيث أحيط بنافذة عمودية بالخلف . وهناك في المساحة الوهمية الواقعية بين اللوحة والجدار الخلفي ، لا نشعر بوجود أي مسافة حقيقية ، ومع ذلك فالخطوط المتلاقية على الجدار والسقف دقيقة وتخدعنا بالحركة القوية تجاه الخلف . وبكل تأكيد لا يمكننا الاعتقاد بأن ليوناردو لا يعرف أماكن يفصل . إذن ماذا كان هدفه من إيجاد هذا التناقض في المساحة ؟ وقد يكون الهدف أحد أهداف الفنان كما شاهدنا من قبل في الحالات التي كان الفنان فيها يتحكم في المساحة بحزم . ويقوم ليوناردو بحصر المساحة لها في المنطقة التي يوجد بها المسيح ، بدلاً من التدرج التقليدي - على المستوى الطبيعي - نجد أن الفنان قد حرك في حرص وعناية أشخاصه إلى الخلف تجاه المشاهد وتجاه مسطح الصورة . وقد وضع هذا الوسيط الوصفي من المنظور الهندسي في أسلوب عتيق غير طبيعي ذي تأثير فعال .

دعنا نذكر أولاً أن المنظور الخطي من هذا النوع قد اعتمد على نقطة زوايا واحدة عند الخط الأفقي ( عند رأس المسيح ) ، ثانياً : هو أنه أسلوب غير مقيد مثل الأساليب الأخرى ومثل الانتاج الخاص بالوسائل العلنية للمصر الذي وجدت فيه . وأخيراً ، إن الفرض من المنظور الخطي ليس بحاجة إلى أن يكون منظوراً وصلياً دائماً بالمعنى الصحيح . وقد يكون - كما هو موجود بهذه الصورة - عبارة عن مجموعة من المنظور الوصفي والحرزي أو الانفصالي . وهناك عدة أمثلة متشابهة من التصوير الحديث ، كما في أعمال الفنانين السرياليين ( أمثال دالي ) وما في صوره من أشكال للمنظور لاصغر لها تبيين حلم العالم ومرور الزمن .

وقد استخدمت طريقة المنظور الخطي بأشكال مختلفة لها أهميتها في تصوير البلاد الشمالية في القرن الخامس عشر كما هو ممثل في صورة **تقديس الحمل** لـ **أخوان فان إيك** ( شكل ١٠٣ ) . فمن الواضح في هذا الجزء المتوسط من المذبح الكبير أن المصورين كانوا ملهمين جداً بفكرة عمق المساحة نحو الداخل حيث تأثر كل منهم بطريقة خطوط التلاقي واضعاف قوة اللون الموجود في خلف الصورة . ومع ذلك فعملنا نفحص الدلالات الخطية ، ونبحث عن نقطة واحدة للزوال كما في صورة **العشاء الأخير** ( شكل ٩٩ ) ، نجد أنهم لم يحققوها تماماً . وتظهر معظم الخطوط بأنها متحركة في اتجاه الحمل ، ولكن بالفحص الدقيق يتضح أن هناك خطين متشعبين من ناحية النافورة عند قاعدة الصورة . ومن جوانب المذبح نفسه ، ومن الأشياء الأخرى الموجودة في علم اللوحة ، وتتلقي عند مجموعة من نقط الزوال الواحدة فوق الأخرى على شكل خط عمودي قصيري . ويمر هذا الخط عن طريق عمود النافورة والحمل ثم يتجه إلى أعلى عن طريق الإشعاعات المنبعثة من الروح للقسمة إلى العمامة نفسها.

والواضح من ذلك أنه قد أمكن التحكم في الصور التي من هذا النوع عن طريق خط عمودي يتجه إليه كل شيء في الصورة وينتج عن ميل محتويات الصورة تجاه المشاهد . ويظهر هنا نوع مختلف من الخط المعبر عن مسافة من البروز الهندسي التقليدي الموجود في صورة ليوناردو . فبدلاً من أن تتحرك الأشياء إلى الخلف جهة

الصورة . فانها تبدو متحركة الى الاتجاه العلوى دون أن تتلاشى فى زوال بعيدا داخل الصورة \* .

وهكذا أسلوب آخر يناسب تماما الانتقال من عصر القرون الوسطى وتسطيع المساحة فيها الى العصر الحديث ألا وهو فترة عصر النهضة - حيث وجدت المساحة ذات عمق نحو الداخل \* .

وانتقل فى القرن السادس عشر استخدام المنظور ذو نقطة الزوال الواحدة أثناء عصر النهضة الايطالى الى طريقة جديدة لاستخدام علم الهندسة (انظر ليوناردو شكل ٩٩) ونشاهدنا فى صورة **العشاء الأخير** لتينورتو ( شكل ٢٠٩ ) ؛ فهى مليئة بخطوط التلاقى المسرحية ألا أنه لا يوجد بها نقطة ارتكاز واحدة \* فخط المنضدة يتجه الى الخلف تجاه الحائط الخلفى ويبعدا جدا عن المسيح الذى تملوه هالة من النور فى المركز الأعلى \* ويتحرك خط الأرض بعيدا الى جهة اليمين خارج الصورة ، والمنضدة عند النقط الموجودة ناحية الشمال الى بقعة أخرى ، ويتجه الخط الموجود بالسقف بعضه تجاه بعض \* هذا التجسيم لمبدأ الفراغ المركز فى الصورة . كما ظهر فى عصر النهضة المزدهر ، يبرزه وجود بعض الخطوط التى تشير - عن طريق اتجاهاتها - الى أنها تتلاقى خارج مساحة الصورة \* فبالنسبة لهذا الاحساس وبالنسبة لقوته الدينية الدرامية ، نجد أن العمل الذى قام به تينورتو هو انتقال وتحول الى الطراز الباروكى الذى ظهر فى القرن السابع عشر \* .



شكل ( ٢٠٩ ) : تينورتو : العشاء الأخير \* كنيسة القديس جرجيو العظيم \* فينسيا \* إيطاليا \*

وقد اخترنا صورة للقرن السابع عشر ، مشهورة جدا للفنان الاسباني فيلازكين ( فتيات الشرف ، شكل ٢١٠ ) ففي هذه الفترة ، اختفت المساحة المتكاملة تماما التي كانت في عصر النهضة موجودة في صورة ليوناردو العشاء الأخير ، وقد كان التأكيد المتبع قديما على الوضع المتقارب حيث كان كل شيء يوضع في المقدمة بوضوح ، وكان تكوين الصورة يكتمل على هيئة شكل هندسي كامل مع التحكم في المساحة عن طريق المنظور بنقطة زوال واحدة .

وبين المصور الباروكي في ذلك الوقت ، المساحة على أنها جزء من مساحة منفصلة تبدأ خارج الصورة وتدخل فيها ثم تتجه مرة ثانية الى مكان آخر خارج الصورة .

وفي صورة فتيات الشرف نجد أنفسنا مقيدين بالمساحة الخارجية ناحية الشمال على اللوحة الضيقة التي اشتغل عليها الفنان ، حيث تتلافى خطوطها بعيدة عنا في ذلك الاتجاه . وينفس الطريقة اتجه خط الحائط الأيمن تجاه الحادم الذي يقف على السلم في مؤخرة الصورة وخارجا عن المساحة الرئيسية لها . وأخيرا فالضوء يأتي من النافذة اليمنى موزعا على الطفلة الصغيرة وعلى فتيات الشرف المرافقات لها حيث تعطينا بعدا آخر - ناحية اليمين . وتنتظر المجموعة كلها تجاه المشاهد وتجاه الصورة الشخصية للملك والمملكة ، التي رسمت لهم والتي انعكست على المرآة الصغيرة الموجودة بمؤخر الصورة . ومع أن ألفنا قد تكون موضع البعث التصويري في هذه الصورة ، نجد أن الاتجاهات الحطية والاتجاهات الضوئية ، تنبعث من المرآة الى المدى البعيد .



شكل ( ٢١٠ ) دييولازكين : فتيات

الشرف • برافو ، مدريد .

وبالإضافة إلى الاتجاهات التقليدية المتعددة للأساليب الفنية للمساحة وما تنطوي عليه من معان، نجد أن هناك نهضة قوية في التصوير الحديث منذ نهاية القرن التاسع عشر. وقد وجدت هذه النهضة في جميع البلاد حيث توجد الحركة الحديثة « لدرجة أن الفنانين الحديثين » حتى في اليابان والهند، استخدموا اتجاهات هذه النهضة بدلا من الأساليب التي كانوا يتبعونها قديما . وقد ظهر نوع جديد من المساحة عن طريق فنانين مابعد المذهب التأثيري عام ١٨٨٠ وعام ١٨٩٠ وخصوصا الفنان سيزان ، ولو أن جوجان وبعض الفنانين الآخرين قد اشتركوا أيضا في اتجاهات هذه النهضة ، كما شاهدنا في صورة « لاعبو الورق » لسيزان ( شكل ١٢١٠ ) أو في مسوره العديدة للمناظر الطبيعية ومسور الطبيعة الصامتة. والأسلوب الجديد ، هو عرض هيئات تشكيلية مكتملة على مساحة خاصة محدودة جدا - وهم هنا الفلاحون الذين يظهر عليهم طابع الصلابة والرزانة في فراغ الحجرة . وقد وضعت أرجل الموضدة في المقدمة قريبة لحط الصورة الأمامي ، في حين يظهر الرجل الذي في مؤخرة الصورة وقد اسند ظهره على الحائط وارتكز بين الحائط والرجل الذي يجلس ناحية اليسار . فيخلق الفنان نوعا من الانتباه الحسي الثير في أسلوب متماسك قوى عظيم .

وقد وضعت بعض الأجزاء العارضة لإيجاد الترابط مع بروز الصورة عن طريق الاتصال المرئي الحقيقي . فالرجل الذي يجلس ناحية اليمين ملاصق للبرواز من جانبيه



شكل ( ١٢١٠ ) بول سيزان : لاعبو الورق . من مجموعة ستيفن كلارك ، نيويورك.

ومتصل أيضا بأعلى عن طريق الستارة • وتجد نفس الشيء بالنسبة للرجل الجالس ناحية اليسار عن طريق الكرسي الذى يجلس عليه والشخص الذى يقف خلفه ، والذى يلمس الحائط وأعلى البرواز • وتأتى هذه المجموعة من الاتصالات بالأشخاص المتعددة الى نفس المسطح ، وهى ملاصقة جدا للصورة والمسطح الأمامى ( ومن ثم فهى أقرب للمشاهد ) بدلا من رجوعها ثانية الى مساحة الصورة كما كان متبعيا فى النظام التقليدى القديم • وتبقى المنشدة فى هذا المنظر ، نقطة ارتكاز حيث تحمل جميع الرجال تجاه هذه النقطة ، كما أنهم عن طريقها قد اقتربوا الى الأمام تجاه المشاهد • وتلمس هذه المنشة أيضا اطار برواز الصورة ، ثم تتجه نحو المشاهد بدلا من تباعدها ، وفى منظور عكسى يستعيد أعمال الفسيفساء البيزنطى ( شكل ١٣١ ) •

ولم يحدث مثل هذا الاتجاه وهذه المساحة المحددة فى أعمال سيزان فقط وفى أعمال الفنانين ما بعد المنهج التأثرى ( أمثال جوجان وسوروت وفان جوخ وهودلر وغيرهم ) بل كان لها تأثير هام فى الحركة الحديثة كلها على الفنانين التكبيين والوحشيين والمستقبليين والكلاسيك والمجموعات الأخرى •

### تنوع التكوين

ومنذ فترة المصور الوسطى ، عندما بدأ ظهور ( تصوير اللوحات ) وتصوير الفرميك كما نعرفها ، صادف التكوين بعض التعريفات طبقا لاحتياجات المصور المتماثلة • وقد تحدثنا عن التكوين فى عصر النهضة من قبل فى مناسبات عديدة • ونحتاج هنا الى أن نذكر أنفسنا بصورة جيوثو موت القديس فرانسيس ذات التكوين المتوازن التركيزى ( شكل ١٧٦ ) حيث وضع فيها عدد متساو من الأشخاص على كل من جانبي القديس الميت وقد تحرك كل شيء فى هذه الصورة فى طابع أعمال ما قبل عصر النهضة ، تجاه المركز أو نقطة الارتكاز •

وقد حدث نفس الشيء فى صورة ليوناردو العشاء الأخير (شكل ٩٩) وقد كان هناك فى كلتا الحالتين ، عامل إضافي لايجاد التكامل ولتأكيد الوضع ووضوحه نهائيا متصلا بكلتا صورتين (ويظهر ذلك أيضا فى صورة ليوناردو علوه الصغور ، شكل ١٥٤) ، حيث لم يترك مجالا للخيال بمعنى التكامل فى البناء والكرسى والأدع •

ولايجاد هذا التكوين المترابط استخدم المصور أو النحات شكلا هئسيا مميزا كنوع من الابتكار المحدود ( انظر تمثال موسى ليكل انجلو شكل ٨٧ ) • وكان الشكل بالنسبة لصورة العشاء الأخير عبارة عن صندوق مستطيم الشكل ، وبالنسبة لموت القديس فرانسيس وفى تمثال موسى وفى علوه الصغور عبارة عن شكل هرمى ، وفى صورة رفاثيل علوه الفجر ( شكل ١٦ ) يتخذ شكل الأنايب المتوازية • وقد يتخذ اشكالا أخرى فى الأعمال الأخرى مثل الشكل البيضاوى والكروى أو أى شكل آخر • ومن هذا يبدو أن فنان عصر النهضة كان يهتم بالعالم القياسى المحدد •

وقد ذكرنا أن الاحتياجات النفسية والفلسفية أثناء العصر الباروكى فتحت



منجلا للتكوين وغيرته من الشكل المحدود المتبدل الى شكل صريح غير محدد . مثال ذلك صورة اندريا ديل بوتسو القديس ايناتىوس محمولا الى السماء ( شكل ١٥٣ ) حيث يتجه نحو السماء كالنجم محاطا بالكواكب السيارة وصورة روبنز التزول من الصليب ، ( شكل ١٧ ) حيث يتألق التكوين فى الأركان الأربعة وخارجا عن الصورة ، ثم صورة فيلازكيز ، فتحات الشرف ( شكل ٢١٠ ) حيث ترغب بكل تأكيد فى إبراز أشتاتها الى فراغ آخر ، ويحملنا ومبررات الى أعماله عن طريق الأشكال المحورية والظلام ذى الفراغ الذى لا نهاية له وكذا الأطراف والأشكال التى قطعت بمنية وحرص - كما فى معظم الأعمال الفنية الباروكية - وبينما كان التكوين فى عصر النهضة محكوما وراسخا ، فقد كان التكوين فى العصر الباروكى لأغراض خاصة به وغير محدد وغير ثابت ويميل الى الناحية الانفعالية بدلا من الهدوء والاستقرار . وكانت هذه الرغبات حقيقية وواضحة فى ميدان الممارسة والنحت وكذا التصوير ، كما شاهدنا فى كنيسة القديس كارلو ذات النافورات الأربع ( شكل ٢١٤ ) ، تمثال برثيني ثشوة القديسة تيريزا ( شكل ٩٨ ) حيث يحملنا الفنان بانارة وحساسية الى المدى البعيد مع ادماج الأشكال بعضها فى بعض ، فى ثورة من التعبير ذات الألوان الفاتحة والقائمة . وحيث تكون العناصر فيها فى حركة لا تقف عند نقطة محددة .

ولم تشفى نظم التكوين الأساسية ، أثناء القرن الثامن عشر وخسلاف معظم القرن التاسع عشر ، ومن الواضح أن الفنان قد عاد الى استخدام الأساليب الأخرى للتصميم بالإضافة الى استخدام وسائل جديدة فى الرسم والتلون وغيرها . وبنهاية القرن التاسع عشر ، أظهر فنانون المذهب التأثيرى أسلوبا تكوينيا جديدا كما فى صورة يسارو فلاخون يستريحون ( شكل ١١ ) . وفى مثل هذه الصورة يحدد الفنان موقفه قبل البدء فى الموضوع ، ولكن ليس بالوضع التقليدى والوقوف أمام الموضوع مباشرة . وقد فضل الفنان أن يقف الى جانب المنظر وأعله قليلا ليتمكن من خلق تأثير غير عادى ( قارن صورة فان جوج مقلد ليل ، شكل ٣٩ ) متبعا نفس النقطة المفضلة كما فعل رجل الطباعة اليابانى ، حيث تتماصك الأجزاء المتعددة فى مثل هذه الصورة بعضها فى بعض كما فى صورة فلاخون يستريحون بجو الصورة الملونة التى ملأ بها المنصور المنظر الذى رسمه ، وينقلنا ذلك من أى نقطة الى أخرى . ولو أن هؤلاء الفنانين ما بعد التأثيريين مثل سيزان شعروا بأن هذا النوع من التكوين قد احتاج الى ثبات وقوة ، لأصبح هذا النوع من التكوين غير الصورة التى كان يريدونها الفنانون التأثيريون ، وأصبح انتقاد سيزان غير مقبول الى حد ما .

فيجب علينا - سواء أكنّا نميل الى هذا النوع من التكوين أم لا - أن نعمل على إيجاد عدد لا حصر له لنوع التعبير بالنسبة لأغراض المبررة فقط وعدم فرضه على ما يصعب عمله فى المرحلة الأولى . وسيكون من الجائز مثلا بالنسبة لفنان عصر النهضة أن ينتقد لوحة ناهوم ( شكل ٢٠٤ ) وذلك لحاجتها الى التوازن وتناسب الأجزاء ، أما اذا حاول الفنان المصرى القيام بعمل تقرير مفيد للناحية الأبدية بدلا من عمل تسجيل لقطعة معمارية أو قطعة أخرى زخرفية ، فهذا تسجيل هام له غرض نفى سيكون له أهمية بالنسبة لأغراضه أكثر مما نسميه بالتقييم الجمالية . ومع الفترة التى كانت بعد

المحب التأثري ، اتخذ التكوين طابع الرسوم والكتبات الذي كان متبعاً قديماً للمرة الثانية . وتبين أعمال سيزان وجوجان بالاضافة الى قوة التسطيع ، تناسباً واضحاً ومرئياً في الأجزاء . فاحياناً يكون هذا الأسلوب التكويني منتظماً ، وأحياناً يخرج عن النواحي التصويرية التي صادفتنا من قبل . وفي أثناء الفترة منذ الحرب العالمية الثانية ، كان هناك اتجاه الى تأكيد العمل الابتكاري نفسه أكثر من العمل الفني ذاته . كما في المدرسة المعاصرة المشهورة بالمدرسة التعبيرية التجريدية . حيث يوجد اندفاع مساهم الى الانفعال العاطفي التلقائي . ومسوح لنا حينئذ أن نهمل التكوينات التقليدية والقيم الأخرى . وسواء أكانت وجهة النظر الجديدة هذه ستستمر أم لا فهذا أمر لا يمكن إقراره أو التكهّن به . أو نسأل بأن نهمل القيم الأخرى التكوينية المنتظمة . وسواء أكانت وجهة النظر ستعود ثانية أم لا ، فإنها ستبقى حتى نشاهد ما .

## أعمال فنات تقليدي عظيم : ميكيل أنجلو

من المهم أن نأخذ في اعتبارنا تطور الفنان كفرد في نواح كثيرة ؛ إذ بدون التطور لا يصل أى فنان الى مركز عظيم . وبدون تفهم تطوره فأننا نبقى مع أشكال متكررة مريبة لا معنى لاسلوبها ونفعل التغيرات للتنوعة التي اجتازها الفنان . ولقد بدأ فنانون مثل ومبرانت وميكل أنجلو وسيزان كما سبق أن تحققنا من ذلك - العمل في مكان ما ومع شخص ما ، ثم إضأنوا لمسة شخصية أو طابعا شخصيا ، سمح لهم الحظ باكتسابه ، وأنتجوا بعد ذلك من الزيج ما يبدو أن يكون في النهاية هاما من الناحية التاريخية .

ومن الممكن تمييز النماذج التي تشير الى التطور عند الفنانين في الماضي ، من طريق من مفهوم من المروفين من حيث نوحهم المسائل الظاهر وعلاقتهم الواضحة بالتيارات الاجتماعية والفكرية والتيارات الأخرى للماصرة لهم . ولكي نوضح هذا المنهاج في التطور قد نتوجه هنا الى أستاذ عظيم من عصر النهضة ، وهو المصور المثال المهندس ميكيل أنجلو .

ويمكننا أن نكون هذه النقاط الثلاث الهامة بالنسبة الى كل فنان من الماضي تقريبا ؛ فهو مرتبط بتقليد قومي كما هو مرتبط بالفترة التي يعمل فيها ، وهو مرتبط بالفن السابق له واللاحق عليه كذلك ، وله تطوره الخاص الذي يتسلسل مع التاريخ . ومن أجل دوره الفعال في المجتمع - أى من أجل الاعتراف به كفنان لا أكثر ولا أقل ، ويستفاد به فنيا - فإنه من الطبيعي أن يستجيب عمله بسهولة ( وبإدراك ) للمجو الروسى والسياسى والاجتماعى ، وللأجواء الأخرى التي توجد في عصره ، بطريقة ليست ممكنة دائما ولا واضحة بالنسبة الى الفنان الحديث .

### ماضيه وعمله المبكر

نما ميكيل أنجلو وتطور عن التقليد الايطالى السام الذى يتصف بالواقعية الكبيرة التي شاهدناها عند فنانيين كثيرين ؛ مثل نيكولو بيزانو من القرن الثالث عشر ، وجيوتو من القرن الرابع عشر ، ومازاتشو ودوناتلو وآخرين من الخامس عشر ، وإشعيا مثل معاصري ميكيل أنجلو من القرن السادس عشر المبكر ( ليوناردو مثلا ) . ويتأكد في هذا الفنان البعث النبوذى عن جسم الانسان الطبيعى في شكله المثالى ، الذي قام في عصره ، وهو الكمال الذى يتصف به عمل ميكيل أنجلو أو رفاثيل أو أمسلوب

ليوناردو • وهذه الأجسام المثالية ضخمة ، جليلة ، جميلة وقوية - أجسام أشخاص ترمز إلى المثل الأعلى للجنس البشرى • صفاؤها صفاء دنيوى ، وهو الطابع المميز لها هو معروف بعصر النهضة الذهبى •

ويمكن تتبع علاقة ميكيل انجلو بالماضى ( بتقاليد القومية الخاصة ) بسهولة فى أمثلة من أعماله كأحد تفاصيل سقف سيستين بالفاتيكان الذى يصور « الطرد من جنة عدن » • وواضح فى هذا العمل أن ميكيل انجلو كان قد شاهد أعمال جاكويو دلاكيرشيا فى بولونيا ( وهو مثال من القرن الخامس عشر المبكر ) أو أعمال مازاتشو فى فلورنسا • وتشير تفاصيل أخرى تحتوى على مثل هذا النوع من الارتباط إلى معرفته بمصادر مثل دوناتلو ، بل نيكولو بيزانو وربما استعارته له منها • وتأثير ميكيل انجلو على الفن الذى جاء بعده واضح فى عمل تنويرىو العشاء الأخير ( شكل ٢٠٩ ) الذى يرجع إلى القرن السادس عشر ، وفى عمل روبنز النزول من الصليب ( شكل ١٧ ) الذى ينتمى إلى القرن السابع عشر ، وفى عمل دلاكروا مذبحه شيو ( شكل ٢١٧ ) من القرن التاسع عشر ، وفى أعمال كثيرة أخرى فى عهده ومن بعده • فالاحساس بالقوة الجسدية التى كانت محكومة ثم ترك لها العنان ، وانفتاح أشكال العضلات ، والشعور بأنه من الممكن للأفكار التجريدية الروحية والعاطفية كذلك أن تنعكس من خلال حركات جسم الانسان - كل هذا قد تبع فيه الفنانون ميكيل انجلو •



شكل ( ٢١١ ) ميكيل انجلو : الرحلة •

شكل ( ٢١١ ) ميكيل انجلو : داوود •

كنيسة القديس بطرس بروما • ( صورة مصرح

بمدينة فلورنسا • إيطاليا •

بها من متحف المتروبوليتان •

وسوف نلاحظ فقط التطور العام للوجوه المتنوعة لأساليب هذا الفنان حتى تقوم منها بتحليل مختصر ، غير مولين على أن نبين بالتفصيل كل لفظة في الطريق أو ما يلزم تصوير هذا المثال العظيم أكثر مما يلزم . كان ميكيل أنجلو يوناندرتى ( ١٤٧٥ - ١٥٦٤ ) ثمرة لأواخر القرن الخامس عشر ، حيث يجب علينا أن نبحث عن حقائق ماضيه .

قام ميكيل أنجلو ، بجانب علاقته العامة بالمدرسة الإيطالية ، ببعض الاتصالات كطالِب . أثرت في تطوره فيما بعد . وقد كان لفنه أن يرتفع إلى قمة جديدة من قم الواقعية التي عممت والتي نقلها أساطين القرن الخامس عشر خطوة أبعد من تعبير جيوتو - وهي المدرسة الهائلة التي انبثقت عن مازاتشو في التصوير ودوناتللو في النحت . وتحولت وقيمتهم العظيمة عند ميكيل أنجلو إلى أشكال وأفكار أكثر شمولاً ، كما حدث مع معظم فناني عصر النهضة الفهبي الآخرين .

وتوضيح أعماله السابقة ، مثل تمثال **دافيد** الشهير الذي نلّمه عام ١٥٠٤ ( شكل ٢١١ ) الانتقال من القرن الخامس عشر إلى السادس عشر . أما في أعماله الأخرى التي قام بها في نفس الوقت تقريباً مثل تمثال **الروح** الموجود في مكان الصلب بكنيسة القديس بطرس في روما ( شكل ٢١١ ) فإن الفنان ينتقل من الناحية الطبيعية أو التفصيلية إلى الناحية الواقعية أو التي تتصف بالتعميم والشمول . وهناك وعى كبير بالتكوين الأساسى للجسم الإنسانى ، وبمناصر هيكله حسب مفهوم دوناتللو ، وهو احساس يتضح في شكل عظام الأيدى والأرجل وإظهار القفص الصدرى . وكان لا يزال أثر دوناتللو باقياً في زمن ميكيل أنجلو ؛ وكان ميكيل أنجلو في الواقع قد درس لفترة معينة مع برتولنو وهو أحد تلاميذ دوناتللو . ويمكننا أن نقارن أيضاً بطريقة عامة بين النظرة القاسية الموجودة على وجه **دافيد** والوعيد المكتوم على وجه **جاثالامالانا** ( شكل ١٩٩ ) . وحتى الوضع المعقوف ليد العملاق الشاب اليمنى ( تبلغ قامة التمثال فعلاً ثمان عشرة قدماً ) وهو أحد التفاصيل المكتسبة من المثال القديم .

ومعجل القول ، أن ميكيل أنجلو مع ذلك قد قدم فعلاً عند هذه المرحلة شكلاً يزيد في مثاليته ، وتأثيراً أكثر تعميقاً مما فعل دوناتللو ، وتكسبه هذه الأشياء طابع عصر النهضة الذهبى . ويوجد فضلاً عن ذلك نوع جديد من التوتر الأشكال ، نابعاً عن اتجاهين مختلفين للحركة وقد سبق أن أشرنا إليهما في وضوح ؛ إذ يميل الجسم نحو اليمين حيث ركز الثقل على الساق اليمنى ، وتجه الساق الأخرى في خفة إلى الناحية المقابلة . وتجه النظرة كما تتجه الذراع التي بها للقلاع اتجاه مفاجئاً علوياً نحو الشمال . ونجد أنفسنا وقد انجذب بصرنا إلى الخلف وإلى الأمام مع حركة التمثال التي تتصف بالخفة كما لو كان على وشك أن يقفز في الاتجاه الذي يفترض مجيء الخطر منه . ويزداد التوتر بانقباض عضلات الرقبة حيث يلتفت الرأس وبالارتفاعات المختلفة التي عليها الاكتاف حيث يتحرك الجسم على محوره .

ونقطة أخرى هامة ، هي اهتمام ميكيل أنجلو ، الذي عبر عنه تعبيراً واضحاً ، بالكتلة الأساسية التي تحت الشكل منها ورفضه بأن يسمح للشكل النهائي أن يخرج

شكل ( ٢١٢ ) ميكل أنجلو : العبيد  
 المقيّد • نلّذ من أجل مقبرة جوليوس الثاني •  
 متحف اللوفر بباريس ( صورة فوتوغرافية  
 مصرح بها من مكتب السياحة الحكومي  
 الفرنسي ) •



عن حدود هذه الكتلة • ويعطى هذا الاهتمام بالكتلة الأصلية في جميع أعماله ( وكذلك  
 عند معظم فناني عصر النهضة الذهبي الآخرين ) احساسا بالاحتواء الذاتي الذي  
 يميز طابع العصر • وسوف تكشف المقارنة بأكثر التماثيل الفردية للأشخاص في  
 القرن الخامس عشر عن الاختلاف بين اتجاه ذلك العهد المنتشر نسبيا نحو الشكل  
 وبين أحكام التكوين في التمثال النموذجي الذي يصور فيه ميكل أنجلو جسم  
 الإنسان • ولقد اشتهر قوله بأنه ينبغي للعمل النحتي أن يتمكن من التدرج من أعلى  
 إلى أسفل التل دون أن يتكسر أي جزء منه •

### يوادر النضج

نشاهد خطوة ثانية في تطور هذا الفنان في تمثال العبيد المقيّد ( شكل ٢١٢ ) ،  
 وهو واحد من تماثيل قد صمّم أصلا ليكونا جزءا من قبر البابا جوليوس الثاني الذي  
 لم يشيّد اطلاقا ، وكل ما تبقى من الشكل الهائل الذي تصوره ميكل أنجلو لهذا  
 القبر هما هذان العبدان وتمثال موسى الشهير ( شكل ٨٧ ) •

ويعتقد ان العبدین قد صنعوا فی الفترة ما بین عامی ١٥١٤ و ١٥١٦ تقريباً .  
 أى بعد حوالی عقد من صنع تمثال دافيد . وبينما ظل الأخير عملاً موجهاً توجيهها  
 خاصاً من حيث انه مرتبط بلحظة معينة ( اللحظة التي سبقت مقتل جوليا بواسطة  
 دافيد ) ، فإن العبد التقليد هو بيان لحالة أو معنى مجازي . ويؤخذ أحياناً على أنه  
 رمز للفنون الطليقة التي حورها جوليوس الثاني ، وأعلى الفنون العظيم ، والتي  
 استعبدت مرة أخرى بعد موته .

وتوجد اختلافات أخرى يجانب حكم الاختلافات الأساسية في الاتجاه ،  
 تعادليها في الأهمية . أولاً ، فإن تمثال العبد التقليد أكثر تجريداً من حيث الشكل - أى  
 أنه أقل في التفاصيل كما أنه أكثر شمولاً في الوجه . ثانياً ، أنه يعرض انفصالات  
 وأفكاراً من خلال وضع الجسم . وقد أعطانا تمثال دافيد احساناً حياً بالقوة المكتوبة  
 من خلال توازن قوى الأشكال الدافعة ، كجزء من الكتب الفني الذي كان قائماً في  
 القرن الخامس عشر ، والتي هي أكثر فاعلية هنا نتيجة للاستقامة العنيفة في النظرة .  
 وقد استخدم ميكيل انجلو الجسم العاري في تمثال دافيد كوسيلة للتعبير عن فكرة  
 التوتر في اصطلاحات جمالية ، تماماً مثلما فعل مايرون في تمثال وامي القوي  
 ( شكل ٨٦ ) .

ولنن تقرب على أية حال من أدراك جديد في تمثال العبد التقليد كان ميكيل  
 انجلو مشهوراً به عن جدارة . فهو يستخدم أوضاع الجسم العاري لا ليمبر عن مجرد  
 أفكار جمالية ، بل عن أفكار عاطفية ورمزية كذلك . وقد اتخذ الجسم هنا وضعاً  
 عكسياً عتيقاً ، مع اتجاه الجزء العلوي في ناحية والجزء السفلي في ناحية أخرى ، بينما  
 يدور وينثنى في نطاق الحدود المبينة عن عمد في الكتلة الرخامية الأصلية . وهكذا  
 يرمز إلى القيود المفروضة على التعبير والفكر الانساني .

ويجب أن نضع في ذهننا أنه لم يكن المقصود من تمثال العبدین الاسيرين أن  
 يشاهدا كقطع مستقلة في أحد المتاحف ، بل أن يشاهدا كعنى شكل ورمزي  
 فوق قاعدة قبر هائل كان قد قام ميكيل انجلو بتصميمه لمسلح كنيسة القديس بطرس ،  
 التي كان يصاد بناؤها وقتئذٍ ( انظر الصفحتين ١٣ ، ١٤ ) . وكان سيصبح لهما بدون  
 شك ، من حيث الضموم ، معنى أعظم عند المشاهد أكثر مما لهما وحدهما في مكانهما  
 بالمتحف . والتوتر الذي نتحدث عنه باستمرار فيما يتعلق به فن عصر النهضة مبرر  
 عنه بطريقة أكثر حيوية مما كان من قبل عند المفارقة بين القوة البدنية الظاهرة  
 في التماثيل والاعياء الموجود في تمثال العبد التقليد ، أو بين المجز عن الحركة البادئ  
 في تمثال العبد الآخر ، وهو مايسمونه بالعبد المتجرد . وقد نلاحظ أيضاً أنه في  
 أثناء هذه الفترة عندما انزل ميكيل انجلو عن مشروع المقبرة ، قام بأعمال التصوير  
 التي تزين سقف السبيستين ( انظر أشكال ٢٥ ، ٣٥ ، ١٤٣ ) التي دأبت فيها نفس  
 الأفكار الشكلية والرمزية .

## قمة التطور

وبعد عقد من الزمان تقريباً ( ١٥٢٥ - ١٥٣٥ ) تظهر مجموعة أعمال في النحت قام بها الفنان تمثل اللوحة ، وهي قبور أسرة المديتشي الموجودة بحجرة النفائس المتقدمة الجديدة بكنيسة سان لورنزو بفلورنسا ( انظر شكل ٣٤ ) .

وهذه القبور هي واحدة أخرى من مشروعات ميكل أنجلو الكثيرة التي لم تتم ، ولكنها تغطي أكثر مما أعطى قبر البابا جوليس من حيث التكوينات التشكيلية المكتملة . ففيها قد وصل الفنان أخيراً إلى أن يحقق أهدافه في استعمال الجسم الانساني كوسيلة وحيطة للتعبير عن مضامين مجردة .

وكما لاحظنا في مناقشتنا السابقة للمعنى الرمزي لهذه النصب التذكارية ( انظر الفن كتجربة رمزية في الصفحات من ٥٤ - ٥٦ ) ، فإن التماثيل المتنوعة التي ترمز إلى الليل والنهار والفجر والفسق ، تعبر عن مرور الزمن وأيضاً عن انفصالات معينة ملموسة تجاه الحياة . ولقد تحقق هذا خلال الخصائص المادية الفعلية للجسم في كل حالة . فهو يرمز إلى فكرة « النهار » بالرأس الذي لم يكتمل ملتفتاً نحونا من أعلى كتف التمثال ، ويرمز لفكرة « الليل » خلال تمثال لجسم امرأة نائمة ( مع صفات رمزية في أزارها المخصف التي تحت قطعها اليسرى واليمنى التي تحت ركبتيها اليسرى ) . ولكن يوجد بتمثال الليل عنصر المفارقة أيضاً بين القوة الكبيرة عند المرأة وجسمها المتعب مع صدرها المنحني وعضلات بطنها المسترخية . وهو خطوة أبعد من نوع التباين الذي يظهر في تمثال العهد القديم أو في صورة خلق آدم ( شكل ٣٥ ) بما فيها من تضاد قائم بين القوة والعجز عن الحركة . ويمثل هذا الجسم الهزيل الذي أجهده كثيراً ، والذي ربما كان قد حمل الكثير من الأطفال ، ترجمة أخرى أشد تعقيداً للموضوع الذي يطرقه ميكل أنجلو دائماً - وهو تفاهة الجهد الانساني . وتنفصل هذه الفكرة الآن بواسطة الاعياء والأوضاع اليائسة أكثر مما تنقلها القيود .

والرمزية التي في قبور المديتشي هي أكثر احساساً وأشد تعقيداً من حيث التنفيذ عن الأعمال السابقة ، وهناك أيضاً تعقيد أكبر في شكل الجسم الفردي من حيث الوضع الذي يتخله . ويتضح هذا في عاملين : العامل الأول هو الوضع المحكوس الأكثر تعقيداً الذي استخدمه الفنان حينئذ ، والعامل الثاني هو العلاقة الجديدة المقلقة التي بين التمثال وكتلة الحجر التي صنعت منها . أما عن العامل الأول ، فإن الساق اليسرى لتمثال الليل ليست فقط مرفوعة ولكنها كذلك مندفعه نحو الخلف بقوة لتقابل المرفق الأيمن المتجه إلى الأمام والذي يتقدم من الانحناء القوي من حول الكتفين - وهذا وضع غير ممكن كلية ، ولكنه قد أصبح مقبولاً بواسطة التفاصيل الطبيعية للصدر وعضلات البطن .

ولم تعد العلاقة بين التمثال والكتلة التي صيغ منها ملموسة هكذا ومحكومة ، مثلما كانت من قبل عندما كان التمثال قد صنع بحيث يتحرك في شكل حازوني من أسفل إلى أعلى ومنه نحو الخارج ( انظر تمثال موسى شكل ٨٧ ) ؛ إذ يمثل كل



تمثال هنا مفككته الشكلية الخاصة لينقل بعض الفلق والياس الذي كان قد تأثر به ميكيل انجلو . ويتضح الاحساس بالتوتر الصمبي الذي تعطيه الأشكال بواسطة الأوضاع التي لا تتم عن الراحة التي تتخذها وبواسطة حقيقة كونها لا تبسو وثيقة الارتباط بالقبور التي كأن يفترض أن ترقد فوقها . ولكنها بدلا من ذلك لا ترتبط بها بل هي تنزلق في وضعها لتبعد عنها . وهكذا فإن أكثر العناصر فاعلية في هذه القبور ، هي التماثيل الرمزية للنهار والليل التي لم يكن لها مكان داخل الجدار مثل ما للتماثيل الشخصية الملونة . رغم أنها فعلا أكثر أهمية وتعبيرا . وبينما توجد في طراز من الطرز التي سبقت في العصر القوطي أو في باكورة عصر النهضة في الفترة ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر علاقة وطيدة ملموسة بين الصارة والنحت ، فإن ميكيل انجلو قد أدخل شيئا من الاحساس بالعلاقات بين الصارة والنحت في طراز الباروك الذي جاء بعد ذلك في القرن التالي عندما كان هناك تضارب بين الاثنين كما هو موجود هنا (انظر كنيسة القديس كارلو ذات النافورات الأربع ، شكل ٢١٤) .

ومع عام ١٥٣٠ عندما انتهى مشروع قبور المديتشي ، كانت إيطاليا قد وقعت فعلا تحت أقدام الغازي وأصبحت امانة يحكمها الهابسبرج الاسباني . وقد أصيب ميكيل انجلو بخيبة أمل شخصية في هذا الشأن - إذ لم يتمكن مرة أخرى من أن يتم مشروعا هاما آخر ، فلم ينفذ غير قبرين فقط بدلا من أربع مقابر كما في المشروع الاصل . وقد كان لذلك علاقة كبيرة باحساسه بتفاهة الجهد الانساني التي تخيم على هذا العمل .

وتعد قبور المديتشي رمز احتجاج في دور قوى شاعري من الادوار المنتظمة الخاصة في حياة الفنان ولكن تمثال الوحمة الذي نفذ بعد ذلك ( شكل ٢١٣ ) في كاتدرائية فلورنسا ، هو انفسودة الاستسلام والرجوع الى الله بطريقة تصوفية قوية . ولهذا التمثال ، بخلاف أعماله السابقة ، استطالة جديدة وتحافة في الأشكال يمكن ان تقارن بطريقة عامة بأشكال الجريكو في نهاية هذا العصر . ومن المؤكد أن الجريكو قد تأثر الى حد ما بهذا العمل الأخير من أعمال ميكيل انجلو . وكما هو الشأن مع الفنان الاسباني . قد جرد التمثال الايطالي كذلك أشكاله من صفاتها المادية من أجل روحانيات أعظم .

ويفقد بالتالي صلابته كلما تطور الفنان من الطابع النحتي الصريح السابق الى طابع تصويري بل طابع يعتمد على الخط ، في حين تزداد العلاقة بين التماثيل المختلفة تعقيدا عما كانت عليه من قبل . فهناك الخط الخارجي الذي صنعته أذرع المنقل والذراع اليسرى ، شخص الذي يتكبر عليه من على اليمين ، والخط الذي صنعه ذراع ورأس المرأة ، اليمين أثناء اتجاههما نحو الذراع اليسرى للمسيح ، ثم ينزلق من تحتها ويستمر حتى شريط القماش الذي على صدره . وتوجد في النهاية الحركة المتوترة في اتجاه لولبي من خلال جسم المسيح ومنه الى جسم يوسف الذي ينتمي الى اريمانيا في الخلف . ويمثل الشخص الأخير ميكيل انجلو نفسه الذي صممت هذه المجموعة أصلا من أجل مقبرته هو . وتجد هنا تركيزا أقل على الكتلة ؛ إذ يسود التكوين تدفق المساحة في الأخرى ، وتدفع مساحات الضبوء في الظلام . وتدفق



شكل ( ٢٦٣ ) ميكل انجلو : الرحمة •  
كاندراية فلورنسا بإيطاليا •

الخطوط التي تتحرك مضطربة الى أعلى وأسفل وعبر الأسطح • ويتلأم هذا الاتجاه مع الشعور الفني العام للمصر في المئة التي تقع بين عامي ١٥٣٠ و ١٥٦٠ ، ومع الظراز المسمى بمذهب التكلف (Mannerism) والذي ينتمى اليه هذا العمل الذي يتصف بالعناء والغموض •

ويضع الفنان نفسه في هيئة من عاش مأساة انزال المسيح من الصليب ، المتأمل لها ، المشفق عليها ، عندما يحقق المثال ذاته في موضوعه الفني • والموضوع جزء من تحول كبير نحو الدين لطراز « التكلف » هذا باتجاهه العصبى في عنف ، والذي يعتمد على الخط وعلى البعدين • وهذه هي بداية التنظيم الدينى المضاد في تاريخ المسيحية •

ومن بين أعمال تصوير ميكل انجلو ، قد يتوازى هذا العمل عامة مع الفرسيك العظيم الحكم الأخير الموجود على الجدار البعيد في كنيسة السيستن ، ويتوازى في شعره مع أهاريجه الأخيرة التي كرسها للموضوعات الدينية والصوفية •

وبالرغم من أن هذه الأمثلة القليلة من أعمال ميكل انجلو لا تشمل اطلاقا كل التفريعات التي حدثت في طرازه الفني في أثناء حياته ؛ فهي تحقق غرضنا في توضيح العلاقة الأساسية بين هذا الفنان وماضيه ، وزمنه ، ومستقبله — بعبارة أخرى بينه وبين تاريخه كفنان • ولكن ليس فقط لهذا الفنان ( ولكل من الفنانين الآخرين ) تاريخ ،

فالأعمال الفردية نفسها ، اذا بلغت من الأهمية القدر الكافي ، قد يكون لها تاريخ كذلك . فالمشروعات التي مثل قبر البابا جوليوس الثاني قصة طويلة ملتوية تحكي من ناحية الرعاية والمشكلات الاقتصادية ، وتظهر المشروعات الأخرى مثل سقف كنيسة السيستين اختلافات فعلية من حيث الطراز كلما انتقل الفنان من مرحلة إلى أخرى .

ولقد عمل ميكيل أنجلو في سقف كنيسة السيستين الهائل على فترات متقطعة من عام ١٥٠٨ إلى ١٥١٢ . وكان هناك في أول الأمر خطتان سابقتان للسقف بوجه عام قبل أن يعمل بالخطة القائمة حاليا . وانتقل من الأشكال الدائرية والمربعة مثل التي على أسقف للمسكن البابوي إلى المستطيلات والمنحنيات المتتالية ، ثم انتقل في النهاية إلى مستطيلات كبيسة وصغيرة متتالية في المساحة الوسطى كتصميم أساسي لهذا المشروع .

وما هو أهم من ذلك ، التطور الأسلوبى لميكال أنجلو كصور بينما كان يتقدم في عمله هذا . ونحن نعرف من الوثائق ، أنه قد بدأ التصوير عند مدخل الكنيسة ، حتى يترك الجانب المقابل الخاص بالذبح خاليا للطقوس الدينية أطول مدة ممكنة . وهكذا فإن نهاية قصة خلق الإنسان ، وخطيئته التي قلت الخلق والتي كانت تتطلب مجيء منقذ أو مسيح قد جاءت أولا في أثناء التنفيذ الفصل . ولقد صوّرت أولا نشوة نوح التي من الطبيعي أن تكون آخر هذه الحلقة بالذات والتي تأتي بعد منظر الطوفان أو الفيضان ، لأنها قريبة من الباب ، في حين جاءت منظر الخلق والتي تبدأ بمنظر أقرب يفصل النور عن الظلام في النهاية البعيدة من السقف . وهكذا ليس مفاجأة أن نجد أسلوب ميكال أنجلو متطورا من الأناضول القديمة المركبة نسبيا والمهذبة كالطوفان ، إلى المناظر التي تزداد في الصخامة والتبسيط مثل خلق آدم ( شكل ٣٥ ) وفي النهاية إلى المنظر الختامي ، وهو شخص الإله الفريد الفاضل الذي يحوم فوق الأرض التي يوشك أن يبعث فيها الحركة عندما يفصل النور عن الظلام .

ولقد عرض سقف كنيسة السيستين على الجمهور لأول مرة في أغسطس عام ١٥١١ وعاد لصور بعد ذلك ليضيف المساحات الثلاثة الزوايا التي تبين أسلاف المسيح . وقد افتتحت أخيرا للجمهور على شكلها الحالي في ٣١ أكتوبر عام ١٥١٢ .

وينبغي ملاحظة بعض نقاط أخرى تختص بتاريخ أعمال الفريسك الموجودة في كنيسة السيستين . أولا ، قد عهد بها إلى ميكال أنجلو بعد ما أُلغى على ترك مشروعه السابق الذي كان أكثر أهمية بالنسبة له ، وهو مشروع قبر البابا جوليوس الثاني . ثانيا ، لم يكن لميكال أنجلو ، في الحقيقة أية تجربة سابقة كصصور جداري ، بل ولا كصصور أسقف . وأخيرا ، لم يتطور فنه فقط بالطريقة التي أشير إليها سابقا ولكنه كان من اللازم كذلك أن يتجاوب مع ما كان يقوم به غيره من الناس وما كانوا يعملونه منذ فترة وجيزة سبقت البعده في عمله هذا ؛ إذ يبدو أن منظر الطوفان قد تأثر برسم محفور قام به باتشوبالديني ، وتأثر منظر تفصيح نوح بلوحة بوتشيلي تظهر موسى البرعي . ويبدو أن استخدام الأشكال المارية الرمزية الزخرفية في

جوانب كل مستطيل كبير مشتق من تمثال لاوكون اليوناني القديم ( شكل ١٨٧ )  
الذي اكتشف عام ١٥٠٦ ، أى قبل ألفه في السقف بمابين فقط . والظاهر أن  
ميكل انجلو قد وجد عونا في تمثال لاوكون لحاجته القائمة فعلا الى استخدام الجسم  
الانسانى بطريقة تمثيرية ذات معنى عاطفى .

وبما أنه قد عاش في عصر كان فيه الفنان عضوا نافعا في المجتمع يستعان به  
بشكل ملائم مرجع فقد كان على ميكل انجلو أن يعكس طبيعة عصره وأن يتطور مع  
أوقات عصره . وتظهر هذه الانعكاسات في العلاقة التي بين قبور المديتشي وطرد أسرة  
المديتشي من فلورنسا وسلب هذه المدينة المظلمة ، وتظهر في الشموس الموجود في  
تمثال الوجهة الأخير وفي التوترات التي جاءت مع بداية التنظيم الدينى الماراض .

وليس الفنان التقليدى فقط عضوا نافعا في المجتمع ، بل كانوا يسهون اليه  
وكانوا يمزونه بالأعمال عندما كان يعتبره معاصروه فنا فذا ( كما هو الشأن عند  
ميكل انجلو ) . ويجانب استخدامه مثل هذا الاستخدام المربح النافع من الناحية  
الاجتماعية ، كان الفنان في الماضى يمر بطرق عديدة عن عظمة راعى الفنون سواء  
أكان فردا ، أم حكومة ، أم كنيسة . وظلت هذه العلاقة الفعالة سائدة الى وقت امتد  
حتى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، إلا أنها بدأت في التغير مع القرن التاسع عشر.

وقد نتيج بايجاز الطرز المختلفة من أواخر القرن السادس عشر حتى القرن  
العشرين قبل أن نضع في اعتبارنا الصفات المميزة الخاصة بالعصر الحديث ، التي تقرر  
التطور في أسلوب الفنان النموذجي الحديث .

الجزء الخامس  
تطوير الفن من التقليد إلى الحداثة



## طرز مت الفن - ما بعد عصر النهضة حتى الحديث

بينما كان حركة الإصلاح التابعة للمذهب البروتستانتي في القرن السادس عشر المبكر تأثيرها الهائل في نواحي الولاء للكنيسة ، كانت تظهر تشوهات في النظام الإقطاعي في كل من الاقتصاد التجارى المالى الجديد وفى نحو الحكومات الملكية • وكانت هذه التشوهات الاجتماعية والتاريخية المتطرفة مؤثرة في عالم الفن بشكل ما • وتمكس لوحة هولباين **التاجر جوج جيتس** ( شكل ١٩٧ ) كما سبق أن رأينا بعض القلق الروسى الذى كان قائما في فترة ما بعد عصر النهضة ، وكذلك الدور المتزايد الذى كانت تلعبه طبقة التجار في تلك الفترة المثيرة رغم أنه كان لا يزال غير مأمون ( انظر الباب ١٢ ) • ونرى من الناحية الأخرى أن تمثال **الرحمة** ذا الأسلوب المتكلف (Mannerist) الذى قام به ميكيل انجلو ( شكل ٢١٢ ) ينبع من رغبة حركة الإصلاح المضاد (Counter Reformation) في أن تحافظ على قوة ونفوذ الكنيسة من خلال التعبير الروحاني القوي الذى يختلف اختلافا بينا عن الفن الأكثر ميلا الى العالم الدنيوى الذى كان قائما في عصر النهضة من قبل • ولقد وصلت هذه الحملة الدينية الى كامل ازدهارها في نهاية القرن السادس عشر ، ثم وصلت في نفس الفترة كذلك طبقة التجار والحكام الى أوضاعها الجديدة المتسمة • وتظهر هذه التشوهات في الفن الذى ينتمى الى تلك الحقبة من الزمان •

### عصر الباروك والروكوكو

اوجدت حركة الإصلاح الدينى المضاد في البلاد التى تنتمى الى الكاثوليكية الرومانية ، إيطاليا وإسبانيا والفلاندرز ، فنا يرجع الى القرن السابع عشر مكرسا لربعة الدين وتمجيد الدول الجديدة • وقد انتقل هذا الفن للمسعى بالباروك بممارته ونحته وتصويره ذى الرونق والبهاء ، الى جو أكثر براحا ويزيد في عاطفته عما عرف من قبل • فأنشج الفنانون أعمالا لتنعيم إيمان الزعزعين ، ولجلب أناس جدد الى حظيرة الدين ليكونوا عوضا عن الحشائر التى تكبدتها الكنيسة في أثناء حركة الإصلاح المضاد ، وذلك بدافع من احتياجات الكنيسة الى فن ملهم مؤثر • ولقد حققت مبان مثل مبنى كنيسة القديس كارلو ذات النافورات الأربع بروما ( شكل ٢١٤ ) وأعمال مثل لوحة اندريا دل بوتسو **القديس إيناتيوس محمولا الى السماء** ( شكل ١٥٣ ) وظيفة جديدة •



شكل ( ٢١٤ ) فرانشيسكو بورميني :  
كنيسة القديس كارلو ذات النافورات الأربع .  
روما .

ويحوى هذان العملاقان الإيطاليان محاولات الكنيسة الرومانية الكاثوليكية لخلق فن ذي حركة جياشة وباعث عاطفى \* فنحن ندخل فى كنيسة القديس كارلو لنجد مدخلا عريضا رحيبا ، هذا غير الأجزاء التى يمكن ملاحظتها فى وضوح وتنقسم الى صحن الكنيسة وأجنحة كانت من مميزات الأبنية فى العصور السابقة \* وكانت المشكلة حينئذ هى ادخال أكبر عدد ممكن من الناس فى البناء ليتلقوا الوعظ \* وتبدو الواجهة من الخارج مختلفة تماما عن بساطة ابنية عصر النهضة ؛ اذ فيها حركة دائمة فى جميع الاتجاهات ، فالمساحات محفورة حفرا عميقا لتستقبل تماثيل من الحجم الكبير تبدو كأنها تنجيه نحو خارج كواتها (niches) ولتخلق من الضوء والظلام طابعا دراميا \* وتبدو الأركان البارزة والأسطح المنحنية الى الداخل والخارج أنها بدون حدود ، بل كأنها تندفع خارجة الى الفضاء \* وليست النتيجة مجرد شعور بالقلق والإثارة - وهو شعور يكاد يكون له طابع الأوبرا - ولكنها أيضا احساس باللانهاية الذى هو احدى الخواص الأولى لفن الباروك \*

ويجعلنا فنان عصر النهضة ( مثل ليوناردو وميكل أنجلو ومن اليهما ) بأشكاله ذات الحدود ، وعين بداية نهاية ما ، ويصل الفنان الباروك الأستاذ الى صراحة فى التكوين أكثر مما تراه العين ، حيث نجد أنفسنا وقد نقلنا بالمعنى الحرفى خارج



التكوين إلى عالم بعيد ليس له نهاية • ويمكن تفسير هذا النوع الجديد في حدود علاقة جديدة قامت بين الإنسان والعالم ونمت خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر • وجاء مع هذه العلاقة اتساع في الآفاق نتيجة للمكتشفات التي قامت في العالم الجديد والأهم من ذلك التحول من عالم الإنسان إلى عالم مركزه الشمس ، ونشعر الآن - بعد الإنسانية المتطرفة التي اتصف بها عصر النهضة بتركيزها على الإنسان باعتباره مركزا للعالم - بوجود نظام لانهاية له حيث الأرض لم تعد سوى وحدة صغيرة وليست مركزا لذلك النظام •

وتذكرنا لوحة دل بوتسو التي تصور القديس إيناثيوس محتولا إلى السماء بهذا الاتجاه الجديد من خلال الطريقة التي فتح بها الفنان السقف • وتبدأ الصورة من هذه المساحة - فحسب - متجهة جزئا نحو السماء • وقد استجاب القديس إيناثيوس نفسه في أثناء هذه الفترة لمطالب الكنيسة ، فهو المؤسس لنظام تعاليم روعط الجوزيت ، وتمدنا اللوحة برسالة تشير ترتفع بالإنسان وتلهمه الرجوع إلى الدين مباشرة • ومن ناحية التكوين ، فإن أعمال التصوير التي من هذا النوع هي تأييد يثير الاهتمام للنظرة الجديدة إلى الحياة • وهي لا تمارض فقط نظاما غير ذي حدود من أجل نظام له حدود ، ولكنها يوضح القديس إيناثيوس في المركز ويجعل الأشخاص يلتفون من حوله ، تصبح الشخصية الرئيسية كالشمس تنبها الكواكب في أفلاك دائرية أو مستقرة • وقد ننظر على أي حال إلى التكوينات التي من هذا النوع وكأنها تفسح من نقطة مركزية بدلا من كونها آتية إلى نقطة مركزية كما سبق أن اتبع في عمل جيوتو ، أو ميكيل أنجلو •

ولقد ظهرت تغييرات متشابهة خلال عصر الباروك في القرن السابع عشر عن عاطفية الطبقة الراقية في إسبانيا وفرنسا والفلاندرز • فانتج روبنز والفلمنكي أعمالا مثل لوحة **التزوي من الصليب** ( شكل ١٧ ) ، وهو يقدم لنا تعبيرا ولفيا نموذجيا من طراز الباروك عن المماناة التي تتفق مع ميولنا • ويهبط جسم المسيح ذو العضلات القوية في انحراف من على الصليب ، ويتباين عجزه بشكل درامي مع قوله العظيمة التي كان يتصف بها جسمه من وقت قريب ، تماما كما تتباين رقة الرجال الذين ينزلونه مع قوتهم الجسدية الظاهرة • وتستعرض هذه الصورة مثل كثير من أعمال ذلك العصر رسالتها من خلال تكوين قوى من النور والظل ( ويسير التكوين هنا في انحراف من اليمين العلوي إلى اليسار السفلي ) مركزا الضوء على الشخصية الرئيسية ويجعله ينفرد بانتباه خاص بالطريقة المسرحية التي يتصف بها هذا الفن • ويسلمو التكوين في شكل حرف ( X ) حيث تبرز الأركان إلى الفضاء من خلال النساء الراكعات في الشمال السفلي ومن خلال السلام الذي في اليمين السفلي وهكذا • ويذكرنا الفنان الباروك مرة أخرى بأنه يسعى إلى الهرب من مساحة لوحته بدلا من أن يصغر نفسه في نطاقها •

ويختلف مظهر فن الباروك من حيث الطابع للميز عن فن عصر النهضة أولا ، من خلال الحركة المنطلقة العنيفة للشكل المنفرد وتكوين الأشكال مجمعة بطريقة صريحة جديدة ، ثم من خلال المبالغة في قوة جسم كل من الأشخاص المصورة ،

فى استخدام نظيام للافساسة فيه طابع درامى • والأعمال الأخرى التى من هذه الفترة بـ مثل كنيسة القديس كارلو ذات النافورات الأربع ، وأعمال التصوير التى على سقف كنيسة القديس إيناثيوس ، والأعمال الإيطالية أو المشتقة عن الإيطالية ( فى ذلك انظر تمثال برنينى **ابولو وفاقنى** بشكل ١٧٧ ) - مقيدة بأراء أصحاب السلطان والاحتياجات الماعلمية الشبيهة بأراء واحتياجات هؤلاء المحزونة الذين يتصفون بالهندام الحسن والذين صورههم روبنز فى أعماله •

ولكن ماذا يحدث عندما نتجه الى بلد من الطبقة المتوسطة غير الكاثوليكية مثل هولندا فى القرن السابع عشر ؟ هناك تقدم لوحة ريمبرانت **فوس تشريح من الدكتور تولب** ( شكل ٢٠٣ ) نوعا من الأفراد والمواقف يختلف عن الأفراد والمواقف الموجودة فى أعمال تصوير روبنز ؛ اذ يسبب نفور الهولنديات من الفن الدينى ، تحول معظم الطاقة الخلاقة عند الفنانين الهولنديين الى مسالك أخرى ، الى تنظيم طريقة الحياة فى هولندا أو تصوير الأرض الهولندية وما تحتويه • والجمال هنا هو صورة شخصية المجموعة من الناس تغلغل ذكرى عرض عام كإن على الطبيب المؤهل المحترف فى هولندا أن يقوم به من وقت لآخر ، ولقد أخرج هذا العمل بطريقة تتميز بالأناقة لكونه حدثا رسميا • وبينما يستعرض الدكتور تولب الى اليمين فى أناقفة تشريح مساعد جثة يلتفت من حوله المشاهدون المتشوقون فى مجموعة من الأكواس تتحد مراكزها من الشمال العلوى من خلال الجهة بما عليها من اضاءة لها طابع درامى ، ثم الى اليمين السفلى حيث يتقلد خارج الصورة كتاب فى علم التشريح •

ولدينا هنا نفس الانحراف الذى لاحظناه من قبل ، وهو من اضاءة قوية مماثلة لـ **جسم الشهيد** ( الذى هو فى هذه الحالة جثة رجل نفذ فيه حكم الاعدام ) ، ومن نفس الارتفاع خارج مساحة الصورة • ولقد تسبب هذا عن اتجاه التكوين الى داخل الأركان قاطعا مساحة الكتاب ، وعن الرجل الذى يرى بوضه فى الشمال السفلى حتى لنجبر على الخروج مرة أخرى من الصورة مع الفنان • وتحملنا الظلال الفاضلة كذلك نحو اللانهاية • وتتشابه به كل هذه العوامل مشابهة قوية مع عوامل مثلها فى تصوير روبنز ، مشيرة الى أن العمل قد يكون ذا طابع وأسلوب باروك ، بدون أن ينتمى أساسا الى المنهج الكاثوليكي أو النظام الملكى • ونستطيع القول اذا بأن هناك طرازا باروكيا ينطبق على معظم فن القرن السابع عشر فى غرب أوروبا إن لم ينطبق عليه كله • وكان على هذا الطراز أن يختلف عن ذلك الذى جاء قبله لـ أى طراز عصر النهضة ) وبين ذلك الذى جاء بعده ( أى الروكوكو ) •

وكان الروكوكو هو الطراز الرئيسى الأوروبي فى القرن الثامن عشر ، رغم أنه لم يكن الطراز الوحيد اطلاقا • وقد يتشبه فى أعمال فرنسية مثل لوحة فرايوناو **تشريح الماشق** ( شكل ١٢٤ أ ) ، وهى واحدة من مجموعة لوحات فلفت لمدام دوبارى • ورغم أن التنظيم - أو التكوين - يبدو للوهلة الأولى مشابهة لتنظيم أعمال التصوير الباروكى ، فإن الاحساس والطراز مختلفان فى الفئتين تماما ؛ اذ على الشخصيتين اللذين يتوسطان الصورة - وهما الميربان - اضاءة عالية مثل الاضواء التى كانت على الأشخاص من قبل ، وهما بين شخص فى اليمين السفلى ومجموعة

التماثيل في الشمال الملوى ، وهكذا يصنعان اتجاها متعرجا كما هو في فن الباروك . وكذلك يخلق المبيبان مع الضوء الذي نشاهدهما من خلاله حركة متبعية من الشمال السفلى الى اليمين الملوى ، مكونين شكل صليب غير منتظم . أما من ناحية الطابع العاطفي ، فهناك بدون شك اجتذاب لطيف للمشاهد في هذا الفن كذلك .

وإذا استمر فحسنا على أي حال ، فإنا نجد أن الأشخاص الرئيسية محاطة بساحات قائمة حتى لا تظهر بارزة خارج الصورة حيث لا حدود كما هو في التصوير الباروكي . وانفعالات الأشخاص فضلا عن ذلك ، أكثر رقة ونموعة وعاطفة وهي بهذا القدر مختلفة تماما عن التعبير الجياش الذي نراه في عمل روبنز أو عن الرزاة الوقور الموجودة في عمل دمبرانت . وهسلة نتيجة حتمية لرغبة الفنان في تفهم المواقف الرقيقة وتفهم مثل هذا النوع من الحب الذي يقع بين فتى وفتاة . أما عن الأشكال والطريقة التي رسمت بها فهي تستعرض نموة في اللبس ورقة في اللون تختلف اختلافا كبيرا عن قوة الأشخاص الموجودة في أعمال روبنز والتي تتصف بها طريقة ميكل أنجلو أو عن الطبقات المتتالية الصيقة النفاذة التي تتميز بها ألوان دمبرانت . وتتمتع هذه الفوارق المميزة حتى إلى أشكال النبات الهشة الشفافة ، ذات الطابع الصناعي التي تجسم في المنظر الدرامي بدلا من القوة التي نحسها في مناظر الطبيعة . واللوحة كلها - مثل الكثير من أعمال هذه الفترة - لها طابع المسرح الرقيق الإيحائي في القرن الثامن عشر بدلا من الأعمال القوية التي تقبى أعمال الأوبرا في القرن السابع عشر والتي استمادها روبنز ( انظر أيضا لوحة واتو الإيغلي إلى جزيرة سيتر ( شكل ١٦٨ ) .

وقد عمت الرقة ومسرح الأسلوب والتعبير معظم ابتكارات الروكوكو : كالتصوير والنحت والأثاث والتصميم الداخلي أو أي شيء آخر . وهكذا نجد أن لداخل لوكانة دى سوزيز ( شكل ٢١٥ ) طابعا أيقيا لطيفا يصيد كل البعد عن داخل مباني القرن السابع عشر الثقيل الرسمي نسبيا . في نفس البلد ( انظر إلى بهو المرايا بفرساي ، شكل ١١٥٦ ) . إذ يبدو كأنه قد صمم من أجل اللقاء الانفرادي العاطفي المصور في لوحة فراجونار بدلا من أن يكون للاحتفالات الفنية ذات الوقع ، التي كانت تقام بقصر فرساي في وجود لويس الرابع عشر .

وللحجرات الروكوكو لوحات خشبية محفورة حفرًا دقيقًا ذات إطار عاجي وملامح رخامي ملهّب . وتزيد المرايا من أناقة المساحة كما تفضل اللوحات الجدارية والتي على السقف ذات الأشكال الزخرفية غير المنتظمة والتي لألوانها الزرقاء والوردية والصفراء مالاوان الباستيل من طابع كان مفضلا في ذلك العصر . وتنتج موضوعات هذه اللوحات إلى المناظر الخيالية الغرامية مصبوا بها كيوييد، وفينوس ومناظر فيها محتمة ومسرح مع شخصيات شرقية خيالية وحيوانات خيالية كذلك ، ترمز إلى نقائص الطبيعة الانسانية . وفن الروكوكو أسماها هو فن متعة ، قام تصويره ونحته على ذلك ، في حين كان الباروك فن وقار وقوة ، نفذ بطرق متنوعة ملالة . وكل من الأسلوبين دولي في مصادره ، فالباروك دولي نتيجة لانتشار نفوذ حركة الإصلاح الديني والروكوكو نتيجة لدور فرنسا المتزايد في الأهمية التي قامت به في ثقافة أوروبا .

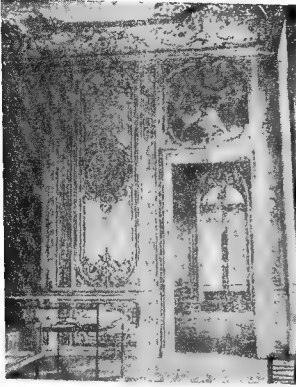
شكل ( ١٢١٤ ) جان أوريه فرانسوا :  
تتويج العاشق • من مجموعة فريك  
بنويورك •



وتطورت هذه الطريقة الأخيرة في فرنسا وانتشرت منها الى معظم البلاد الأوروبية  
الأخرى ، كما فعلت طرز كثيرة تطورت بعدها في ذلك البلد •

### الكلاسيكية في معارضها للرومانتيكية

ومع الجزء الأخير من القرن الثامن عشر والجزء المبكر من القرن التاسع عشر ظهر  
نوعان جديدين من الفن : الفن الكلاسيكي الجديد ( الكلاسيكية العائدة ) والفن  
الرومانتيكي • والأول رد فعل لتلقائية وسحر فن الروكوكو ، والثاني - جزئيا على  
الأقل - هو رد فعل للشكليات التي كانت عليها الكلاسيكية العائدة ولكن ليست الطرز  
رد فعل فقط لطرز أخرى سابقة عليها - فهذا يجعل تاريخ الفن مستقلا عن التاريخ  
بوجه عام - فهي رد فعل كذلك للمصور نفسها ؛ إذ قد عكست نموعة طراز الروكوكو  
وقصص الحب التي تتميز بها مصالح الطبقات الراقية العاطلة المزوقة التي كانت في  
القرن الثامن عشر ، بينما كانت الكلاسيكية العائدة استجابة لسلوك الطبقات الوسطى  
الصاعدة التي تتصف بالناحية الأخلاقية والجدية في أواخر القرن الثامن عشر •



شكل ( ٢١٥ ) لوكاندة هي سوييز  
منظر داخلي ، باريس ، ( صورة مصرح بها  
من قسم الصحافة والاستعلامات بالسفارة  
الفرنسية )

وعندما كشفت أعمال التنقيب في بومبي وهركيولينيوم بإيطاليا خلال عام ١٧٦٠ عن آثار ذات أثر هام من الحضارة الرومانية القديمة ، كان يبدو مناسباً أن يقتزن الأسلوب الكلاسيكي العائد وما به من ذكريات عن فضائل السياسة الرومانية والانسانية الكلاسيكية - أي المذهب الفردي - بأهداف الطبقة المتوسطة المجاهدة الفاضلة وبمطامحها . فكانت اللوحة الكلاسيكية ذات الطابع الشكل قسم الهوياتي ( شكل ١٧٣ ) التي قام بها دافيد عام ١٧٨٤ نداء للوطنية الصارمة ، وكانت تفهم بهذا المعنى . وقد اجتنب المذهب الكلاسيكي الجديد الجبهور في الولايات المتحدة في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر لنفس الأسباب ، وبعد ذلك عندما ارتبط هذا الطراز بنجاح الثورة الفرنسية ارتباطاً وثيقاً ، أصبح مفروساً بمنف في الضمير القومي الفرنسي ولقد طابع الاحتجاج الأصلي فيه ، واستمر فقط كطراز رسمي أو حكومي .

وتجد بعد ذلك في أمثلة من القرن التاسع عشر المبكر مثل تمثال كانوفا بيرسيوس ( شكل ٢١٦ ) نوعاً من الكلاسيكية ( الحديثة ) يستخدم المادة القديمة من أجل أناته وهيبته ، وفي ذلك الطرف من التاريخ ، وكرد فعل مضاد للحفاظ



شكل ( ٢١٦ ) انطونيا كانولا :

• بيرسيوس • متحف الفاتيكان بروما •

الذى كان سببا فى هذا الاستخدام ، ظهر طراز جديد يتمثل فى لوحة دلاكروا **مذبحة شيو** ( شكل ٢١٧ ) • ويختلف العملاق فى الطراز والصيغة مما • فى حين يُميد التمثال الى ذاكرتنا بوجه عام صفات الفن الاغريقى القديم ( قارن هسدا العمل بتمثال **هرميس والطفل ديونيسس** ، شكل ١٨٦ ) وهو اذا كان يحمل شيئا من الشعر الذى فيه تحايل والذى هو من لوازم العمل القديم ، فهو قليل ، موجود انسانا على اصول مصطنعة ليُجمل المجتمع الذى هو جزء منه • ولوحة دلاكروا ، من جهة اخرى ، المستوحاة من حرب الاغريق ضد الاثراك بنية الاستقلال ، مشتقة جماليا من طراز القرن السابع عشر فى أنها تحاول كذلك أن تثير اشفاقنا على هؤلاء الشهداء المعاصرين •

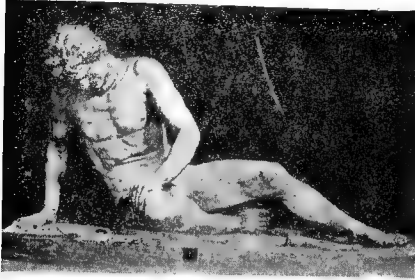
والعمل الكلاسيكى الجديد من حيث التنفيذ الفعلى ذو ألوان باردة ، أشكاله جامدة محكمة ، تتأكد فيه الخطوط الخارجية بالطريقة الكلاسيكية المبهودة ، أما ألوان العمل الرومانتيكى فهي دافئة ، أشكاله متشعبة ، ولا يتأكد الخط فيه كلما كان ذلك ممكنا • وحيثما يكن العمل الكلاسيكى الجديد فخما متحفظا تصدم فيه الحركة بشكل متعمد ، يكن العمل الرومانتيكى ممثلا بالاثارة الجسمية • وفى المثل الذى قمناه عن الاول ، **بيرسيوس** ، تتحرك العين فى بطنه ويسر عبر الطريق المرسوم الذى اختطه الفنان ،



شكل ( ٢١٧ ) يوجين دلاكروا :  
مذبحة شيو • متحف اللوفر بباريس •

وفى الثانى ، تضطر العين الى أن تتحرك متجهة الى الأمام والى الخلف ، مدفوعة بتحول اللون وكذلك بنوع القوة الكامنة فى الظل والنور وعدم وجود الحركة أو وجودها ، هما علامتان مميزتان لصفات هذين العاملين الرئيسيين ، علامتان على عدم وجود انفعال محدد أو عنيف فى أحدهما ، وعلى وجود انفعال عنيف مؤكد فى العمل الآخر •

ويختلف الانفعال الرومانتيكى عن ثورة الانفعال الباروكى الذى كان هدفه إثارة عاطفة شاملة نحو شهيد ما أو اجتذاب انسان الى الرب • والعاطفة الرومانتيكية هى شئ شخصى للغاية ، وهى رد فعل لانسان متنافر مع بيئته • ويرمز الى ثورته بالعطف على « كلب الفداء » ، ( كما هو فى هذه الحالة ) ، وبرفضه قبول بعض العرف الذى لا يتفق معه ( مثل الطراز الكلاسيكى الرسمى ) ، أو بالهرب من بيئته غير المتجانسة الى بيئة أخرى غريبة عنه أو مختلفة • وهكذا فان لوحة مذبحة شيو ذات معنى مزدوج بالنسبة للشخص الرومانتيكى ، فهى أولا ترمز الى ظلم يثير حنقه على الاستبداد الواقع على الفرد • وهى ثانيا تحدث تى مكان بعيد « هام » - حيث تحدث هذه المرة فى جزر اليونان ، وفى فرصة أخرى فى الجزائر أو فى أمريكا الشمالية •



شكل ( ٢١٨ ) فرنسي قديم هذه الموت ، متحف الكابيتولين بروما • ( صورة فوتوغرافية  
مصرح بها من متحف التروبوليتان للفن ٢ •

ويلاحظ شيء هام آخر عن الاتجاه الرومانيكي ؛ وهو أنه لم يعد مقصوداً على  
أوائل القرن التاسع عشر أكثر مما كان الاتجاه الكلاسيكي ( وقد رأينا فعلاً عدداً من  
الأشكال المختلفة من الاتجاه الأخير ، انظر الباب ١٢ ) • وإذا عرفنا الانفعال الرومانيكي  
بأنه استجابة فردية في حدود العاطفة – وغالباً ما تشتمل على رغبة الفنان في إثارة  
العطف على المتالم والمظلوم ( بما في ذلك الفنان نفسه ) – فإنه في إمكاننا إذن أن  
نكتشف هذا النوع من رد الفعل في أية فترة من فترات تاريخ العالم • ولدينا على  
سبيل المثال قطعة من النحت القديم يرجع تاريخها إلى القرن الثالث قبل الميلاد ، تصور  
فرنسياً قديماً يموت ( شكل ٢١٨ ) ، وكانت قد أقيمت كجزء من نصب تذكاري  
بواسطة حكام الاغريق في مدينة برجاموم (Pergamum) بأسيا الصغرى تشريفاً  
لانتصارهم على الفرنسيين القضاء الفازين • وإذا قمنا بمقارنة هذا التمثال الرخامي  
( وهو نسخة عن أصل من البرونز ) بالتمثال الحديث بيرسيوس لكانوكا ، فإن  
الأخير يبدو متناقضاً وأكثر كلاسيكية من حيث الأصل عن العمل القديم "

ويختلف تمثال فرنسي قديم عن التمثال بيرسيوس اختلافاً  
حاداً قاطعاً ، بسبب مضمونه العاطفي ، ثم أن تفاصيل الشعر والفسارب والدائرة  
الصغيرة المفتولة التي تحيط بمعقه هي كذلك انحرافات عن ناحية الشمول التي في  
العمل الكلاسيكي • وبينما يملك بيرسيوس الخط الطويل المتأرجح الذي سبق  
الإشارة إليه ، فإن الفرنسي القديم يحرك الجزء العلوي من جسمه في اتجاه ويحرك  
الجزء السفلي في اتجاه آخر – وهو وضع يميز عن الانهيار البطيء بل الانهيار الأخير





وتوجد صورة الخطية لأنجر مثل صورة مديحة شمسو واللوحات الأجنبية الأخرى التي قام بها دلاکروا ، في محيط غريب ملء بالألوان ، وبالرغم من اهتمامه الغريب الذي كان متوقفاً بمثل هذه الموضوعات ، فقد كان من الممكن - وهو في الحقيقة ملزم بالنسبة لشخص مثل أنجر - أن يصورها بطريقة المهودة الباردة المحككة التي تعتمد على الخط . وما يميزه هذا أخيراً هو أن الموضوع ذاته ليس هو المقرر الرئيسي للطابع الرومانتيكي أو الكلاسيكي لعمل معين ، بل هو الصيغة التي بواسطتها نقلت إلينا هذه المادة الفنية ، هو الأداء أو الأسلوب الذي تناول به الفنان الموضوع وهذا هو الشيء الحيوي . وقد توجد الرومانتيكية في اليونان القديمة في أعمال مثل فرنسي قديم عند الموت أو لوكون ( شكل ١٨٧ ) ولا توجد الكلاسيكية فقط في عصر النهضة أو في أمثلة من القرن السابع عشر أو التاسع عشر ، ولكنها توجد كذلك في عصرنا هذا - كما هو في كثير من لوحات بيكاسو التي نقلت عام ١٩٢٠ ، وفي صورة الإيضاحية في إحدى طبعات كتاب « تحول الأشكال » ( Metamorphoses ) للفنان الروماني أوفيد أو في لوحته « السيفة ذات الرداء الأبيض » ( شكل ٢٣١ ) .

ولقد حاولنا هنا أن نفسر الرومانتيكية والكلاسيكية كأدوات ومساائل تستخدم في الوصف والفهم تمكناً من التفاهم حول هذه الأمور المتصلة بفن أي عصر أو أي بلد . فالكلاسيكية بيكاسو إذن تصبح جزءاً من طريقة في التعبير قد توجد في كل عصر ، تماماً مثلما قد تتشابه رومانتيكية أي فنان من القرن العشرين يحتمي من عصره في شكل جديد من أشكال التهرب مع رومانتيكية دلاکروا .

### المذهب الطبيعي كمعارض للمذهب الواقعي

أنسح النزاع ما بين أصحاب المذهب الكلاسيكي الجديد وأصحاب المذهب الرومانتيكي - وهو تضاد خطير ظهر في القرن التاسع عشر المبكر - طريقاً لشكل جديد من أشكال جهد الفنان ليجد مكاناً له تحت الشمس . وما جاء منتصف القرن حتى أصبح الاتباع المتحفظون لكل من الممسكين هم الفنانين المعترف بهم ، الذين يأتون بجملته موضوعات دخيلة وتاريخية وفوتوغرافية التفصيل ، رغم أنها عقيمة لا توحى بشيء ما . ولم تكن مثل هذه الترددات مقبولة بالنسبة إلى الفنانين المبدعين الذين انقلعوا في غف بالمادية الناعمة وقتئذ ، فقلعوا بدلاً من ذلك نوعاً من أنواع التعبير كان لا يزال عاطفياً ، لا يهتم كثيراً بصير الفرد بالمتن القديم ، كما يهتم بطابع الحياة في عهدهم . ولقد اشتمل هؤلاء الواقعيون كما سموا بذلك - على الكتاب والفنانين .

ويتمثل اتجاهاهم في لوحة دومينييه الوثبة ( شكل ١٥٧ ) . وقد تختلف هذه اللوحة عن الأعمال الرومانتيكية لأن حركتها الكلية تحيط بحشد كبير من الناس وكأنهم بطل واحد ، في حين يسترعى انتباهنا في صورة مديحة شمسو مجموعة من المناظر الفردية التي تثير أنفعالات نجد أنفسنا وقد غرقنا فيها . ويكمن لعمري عمل دومينييه في السبيل المؤدى إلى حقيقة شاملة - وهو في هذه الحالة اتجاه اجتماعي ، وهو يشير

في حالات أخرى إلى طبيعة العالم بوجه عام . وبالرغم من أن هذا المصور مهتم كذلك بصنف الحركة بالشكل المنحرف الذي في طراز الباروك والذي استخدمه دولاكروا ، فإنه لا يظهر العوامل الخاصة التي تجتنب الفنان الرومانتيكي الذي يشتمل بأنه كلما زاد ما يتقنه من حقائق ، أصبح عمله أكثر اقتناعا . وبقنعنا دوميه بوجود هذه الأشكال المتنوعة على أنها أشكال عامة نوعا ما بمفهوم فن عصر النهضة ( انظر لوحة مازاتشييو الطرد من الفردوس شكل ١٩٣ ) ، جاعلا إياها حقيقية بدون الالتجاء إلى التفاصيل الفوتوغرافية التي تتصف بها بعض طرق الرسم الأخرى .

ويختلف ماقد وصفناه بالواقعية عن الطبيعية - أي يختلف عن الرجوع الدائم إلى الحقائق كما نراها في الطبيعة - التي تتضح في لوحات مثل لوحة شاردان الطفل والنحلة ( شكل ١٨ ) أو لوحة فيرمير الفتاة وابريق الله ( شكل ٣٢ ) وفي الطبيعية يروى الفنان أكبر قدر ممكن من التفاصيل الفعلية ، وهو يبنى صورته بمناية ومبالغة في التفاصيل مع الالتجاء المستمر إلى المظهر الفوتوغرافي للأشياء وإلى شكلها وملبسها ، وإلى انعكاسات اللون من شيء لآخر وهكذا . يصف شاردان اللسان الذي على حرف الزجاجة ويصف التفاصيل الدقيقة التي على ريشة القلم وحرف للنبذة ولسان الحزروف نفسه .

وواضح أن هاتين طريقتان مختلفتان في التنفيذ . وكل منهما صحيحة بالنسبة إلى الزمن والطرف اللذين وجدنا فيهما من يمارسهما ، وكل منهما ممكن في مختلف العهود؛ وللطبيعة عند شاردان مرادفها في الأنواع المختلفة من الفن القديم والحديث ( مثل فيرمير ) . ويمكن لذلك أن توجد طريقة دوميه التي تتصف بالشمول والتي تبدو حقيقية بالرغم من عدم وجود ما يسمى « بالحقيقة » قبل ذلك ( كما في أعمال مازاتشييو ) ويمكن أن توجد في وقتنا هذا أيضا . وغرضنا هنا مرة أخرى هو أن نخلق اصطلاحاً أو أداة وصفية يمكننا من معرفة ما يتحدث عنه الفنان أو الناقد .

أما عن كل من الطبيعية والواقعية ، فهما لا تحلان محل آلة التصوير الفوتوغرافي الملون في النهاية . إذ مهما بلغت تفاصيل أعمال فيرمير أو شاردان فما زال هناك متسع للفنان البدع فوق ما فيه الكفاية من حيث مضمار التكوين والملمس والتصيير الساطع وتصوير الشكل وما إلى ذلك. وبالرغم من أننا قد شابهنا التصوير الفوتوغرافي بالناحية الطبيعية فإن الفنان إذا لم يفعل غير حشد التفاصيل بدون أن يقوم بتنظيم هذه المادة ، فهو عندئذ غير فنان . إلا أن هذه المشكلة لا توجد بالنسبة إلى المنهج الواقعي .

ومهما اختلفت الطريقة التي اتبعها دوميه من ناحية والتي اتبعها فيرمير وشاردان من ناحية أخرى ، فإن كلا من النوعين من الفن يسمى إلى ضخامة الشكل وإلى جدية الهدف ، أو يسمى إلى معنى داخل . ومع ذلك فإنه من الممكن لأية طريقة - خصوصاً الطرق الأكثر حرفة والأقل استخدماً للخيال - أن تستعمل استعمالاً سطحياً غير فعال . ودعنا نقارن بين الوقار الذي يتصف به شاردان وفيرمير ( كل منهما متأثر بالآخر ) والتفاهة التمسسية التي يتصف بها العمل المنتمى إلى المنهج

شكل ( ٢٢٠ ) ج ١٠ ل ١٠ ميسونييه :  
 صورة شخصية للجايوش ( نسخة مأخوذة  
 بطريقة الحر من الأصل الموجود بمتحف  
 اللوفر )



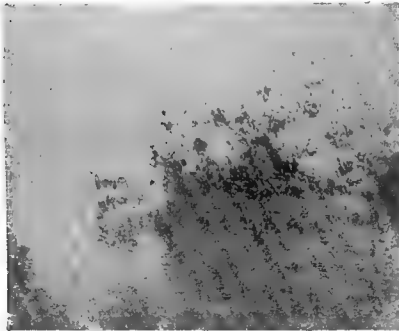
الطبيعى للقرن التاسع عشر ، كما هى متمثلة فى لوحة ميسونييه **صورة شخصية للجايوش** « شكل ٢٢٠ » .

ونلاحظ عندما نقوم بالمقارنة أن ميسونييه مثل شاردان ، عاد ليستلهم الأسلوب الهولندى فى القرن السابع عشر مادام كل من الفنانين قد اهتم بالطراز الطبعى الجيد .  
 الا أن أهداف شاردان ( وفيرير ) كانت أكثر جدية ، لدرجة أنه أراد أن يصيغ الأشياء والأحاسيس البسيطة بالناحية المساعرية ، بينما اهتم ميسونييه أساسا بالقيمة الروائية . وهكذا كان لزاما أن تختلف النتائج فى الأهمية . فطبيعية شاردان مليئة بالمزاج والوقار ، فى حين أن طبيعية ميسونييه مليئة بمادة إيضاحية « مثيرة للاهتمام » و « خلاصة » كالنوع الذى يوجد على أغلفة المجلات فى يومنا هذا .

ويسمى شاردان بالفعل الصببائى البسيط وهو اللعب بالنحلة ، ويقتصر ميسونييه فى نواحي اهتمامه على العناصر الواضحة فى كتاب للقصص يستطيع أى فرد أن يتعرفها ، وهى الطريقة التى يظهر بها الناس عندما تؤخذ صورهم . وهذا الاختلاف فى الفرض الجمالى يزيد خطورة عما قبل عليه المقارنة التى تقوم بها حاليا ، لأنه يتصل بالدوجة التى يصل إليها شعور الفنان أن باستطاعته أن يجعل المشاهد يشترك معه فى تجربته الفنية - أى مدى الفهم والمجهود اللذين يود أن يبذلهما المشاهد . ويشترك الفنان بدوره الخاص بالتعمق الى ما هو أبعد من الفهم المباشر تعمقا واضحا .

## التأثيرية والتعبيرية

يوجد تطوران أساسيان للطراز في أواخر القرن التاسع عشر ، وهما المذهب التأثيرى والتعبيرى ، وهما تعبران كثيرا ما يخلط بينهما الرجل المادى • والمذهب التأثيرى - متمثلا فى جزيرة على نهر السين بالقرب من جيفرنى ( شكل ٢٢١ ) وهى صورة قام بها كلود مونييه - هو جوهرى امتداد للمذهب الطبيعى الذى كان فى القرن التاسع عشر والقرون السابقة له • ومادام عمل مونييه مهتما بنوع معين من الجزئيات التى يختص بها النشاط البصرى - وهو فى هذه الحالة تأثير الضوء الطبيعى ( ضوء الشمس ) فى شيء معين فى لحظة معينة - فانه من الممكن مقارنته بشكل عام باهتمام شاردان بالتأثيرات الناتجة عن الضوء الواقع على مقبض الدرج أو باهتمام فيرمير بانعكاسات الضوء التى تاتى من خلال زجاج نافذة أزرق ملونا لغطاء الرأس الأبيض الذى تلبسه الفتاة الشابة • وقد كان أصحاب المذهب الطبيعى السابقين مع ذلك مهتمين بالأثر الذى لا يتغير والذى ليست له حدود زمنية ، فى حين يميل الفنان التأثيرى - وهو نتاج بيئة فى عجلة من أمرها بشكل متزايد وفى تجارب وقتية - الى أن يستقبل وأن يترجم للمشاهد « تأثيرات » وقتية غير ثابتة • فلم يعد هذا المصور التأثيرى يسرغفور شكل موضوعاته أو قيمتها الماطفية بنهاية •



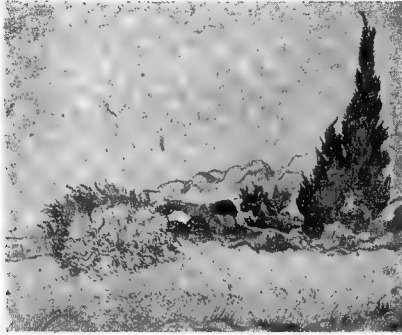
شكل ( ٢٢١ ) كلود مونييه : جزيرة على نهر السين بالقرب من جيفرنى ، جنوب كارولينا بكتولومبيا • من مجموعة مسز بـ« تشامبرز ( صورة مصرح بها من مكتبة مراجع فريك للفن ) •

وبالنظر إلى الأشكال المتنوعة المثلة في هذه الصورة ، نجد أن الفنان أشهد ما يكون انشغالا بالضوء الواقع على الأشياء دون انشغاله بأية صلابة قد تكون لهذه الأشكال نفسها مهما تكن . ولا يفقد الشيء كالمصور بهذه الطريقة الوقتية صلابته فحسب - فهو لا يبقى ثابتا مدة كافية لأن يتخذ شكلا معيناً أمام أعيننا - بل هو يميل أيضاً إلى أن يفقد قيمته الماطفية كذلك - فما الذي تمثله تماماً صورة **جزيرة على نهر الصين** من ناحية الإحساس ؟ هل الفنان سعيد أم تمس بالنسبية إلى تجربته البصرية ، أم هل هي - كما قررنا في البداية - ممارسة بصرية أساساً ؟ قد يعتبر البعض أن هذا حذف مخلود ، ولكن كما سوف نرى - تاريخ الفن الحديث ابتداء من هذه النقطة إلى ما بعدها هو في الغالب قصة تجارب جمالية متشابهة ، تهتم « بالكيف » في التصوير أكثر مما تهتم بالمضمون أو الموضوع .

ويقوم طراز المناظر الخارجية التأثيرى أساساً على استعمال بقع نظيفة من الألوان غير الممتزجة ، بحيث تستخدم منفصلة في علاقات معينة تقوى أو تزيد من برقي بعضها بعضاً ( أى يكمل بعضها بعضاً الآخر ) . وينتج عن هذه الطريقة قيام سلسلة من التأثيرات التي تذبذب العين ، والتي تعطى للصورة صفة التلاؤ لتساعد على إيجاد فكرة عمق بقاء الأشكال على حال واحدة ، التي يود الفنان أن ينقلها إلينا ، ويزيد برقي لوحات المناظر الخارجية التأثيرية كذلك في مظهرها ، عما كان عليه أى فن تقليدى . وحقيقى أن تقديم هذا الأسلوب الجديد من الألوان غير ممترجة ( كانت الألوان التقليدية تمترج على لوحة الألوان قبل الاستعمال ) جعلها أحلى سمات التصوير الحديث الدائمة .

ويمكن مقارنة هذه اللوحة التي تعتبر نموذجاً للمذهب التأثيرى والتي يرجع تاريخها إلى عام ١٨٧٠ بصورة تنتمى إلى مذهب ما بعد التأثيرية (post-Impressionism) ترجع إلى عام ١٨٨٠ ، وهي لوحة فان جوخ **حقل ذرة وشجرة السرو** ( شكل ٢٢٢ ) . وينقسم مذهب ما بعد التأثيرية عادة إلى مظهرين : المظهر الماطفى ( ما قبل التصويرية ) الذي يمثل فان جوخ وجوجان ، والمظهر البنائى الذى يمثل سسورات وسيزان ( شكل ٢٢٣ ، ٢١٠ ) . ويأتى من المظهر الأول معظم الاتجاهات الماطفية والرمزية التي جاءت من أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، ويأتى من المظهر الثانى ( خصوصاً من أعمال سيزان ) التطورات التي تبحت في الشكل في الصور الحديثة . وانتقلت مجموعة ألوان التأثيريين الزاهية أو أسلوبهم اللوني إلى ما بعد التأثيريين إلا أن كلا منهم قد استخدمها بطريقة تختلف عن الآخر اختلافاً ملحوظاً .

وقد أدخل فان جوخ طابعاً تعبيرياً مثيراً جديداً ؛ إذ يوجد في لوحته **حقل ذرة وشجرة السرو** لمسات طولية في أشكال ملونة بدلا من بقع الألوان المستديرة الصغيرة الموضوعة بطريقة تلقائية . وبينما يتولد عن لوحة مونييه تأثير متلاو عندما تربط العين ما بين النقط اللونية المتنوعة في علاقات بينها ، فإن لوحة فان جوخ تجعل العين تتحرك في قفزات عبر السبل المتحرجة في تكرار مستمر التي اتبعتها لمسة فرشاة الفنان العصبية ، وهكذا تثير شعورا بالقلق بدلا من اللذة البصرية البسيطة . ويعظم هذا الشعور التأثير بالقلق بواسطة تكتلات اللون المتكررة التي يمكن وضعها على قماش



شكل ( ٢٢٢ ) فينسنت فان جوخ : حقل لدة وشجرة السرو،متحف التيت بلندن.

التصوير بواسطة « مسكين الألوان » وبظفر الابهام ، أو بطرف الفرشاة الحشن .  
وفي النهاية يظهر توتر بين العلاقات اللونية ذاتها التي غالباً ماتكون أقل عنوبة  
ولا تساعد على تكامل الألوان أحدها بالآخر بشكل أقل مما هو في التكوينات اللونية  
في المذهب التأثري ، ويوجد هنا احساس بتعارض بين الألوان أكثر من تكاملها ، وهو  
مايشير مرة أخرى التردد العاطفي .

وقد سبق أن اشرنا بوجود صفة عاطفية مميزة لهذه الأعمال التي جاءت قبل  
التصيرية . ومن الطبيعي أن يصبح هذا أكثر الخلافات وضوحاً بين الأهداف الوصفية  
والسطحية عند المذهب التأثري ، والأهداف العاطفية والداخلية في المذهب التعبيري .  
ويحاول الفنان من خلال المذهب الأخير أن يعبر عن شعور معين ، وعادة مايكون شعوراً  
غير سار . ومن المستحيل أن ننظر الى صور من هذا النوع دون أن نحس بشيء من  
النزاع الداخلي الذي قد أثار روح الفنان ( انظر مقهى ليل لفان جوخ شكل ٣٩ ) .

وقد دفع فان جوخ طرازاً من طرز التصوير الى الأمام . يذكرنا عامة بتحريف  
الشكل واللون في أعمال الجريكو ( انظر شكل ١٥١ ب ) . وقد شاء القدر أن يكون  
لطرز فان جوخ وقع عظيم على الحركة التعبيرية الفعلية في القرن العشرين ، وبخاصة  
على الحركة التي ظهرت في ألمانيا والنمسا . انظر لوحة بكمان الرحيل شكل ٤٠ )  
وكذلك لوحة كيرتشنر قواوڤ شراعية ولوحة رولف واسان ( شكل ١١٥ ، ١١٠ ) .



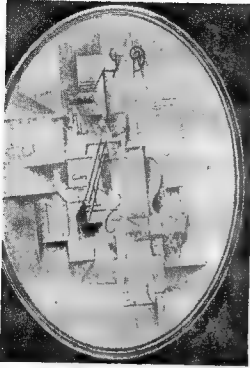
شكل ( ٢٢٣ ) بول سيزان : صلة التفاح • شيكاجو • إلينوي • ( صورة مصرح بها من معهد الفن في شيكاجو ) .

### المذهب التكعبي والمذهب الوحشي

ظهر كل من التكعبي والوحشي في العقد الأول من القرن العشرين كنتيجتين لاهتمام الفنان المتزايد بطرق التعبير بدلا من اهتمامه بالمضمون ( متأثرين بـسيزان تأثيرا عظيما ) وأيضا كجزء حاجة فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى إلى التعبير عن المخاوف والتوترات اللاشعورية • والمذهب التكعبي كما هو ممثل في لوحة بيكاسو كهان ( شكل ٢٢٤ ) هو مذهب تجريبي متعمد أكثر مما كانت الأساليب السابقة ، وهو محاولة للنظر إلى الشيء من نقاط متعددة في وقت معا ، كل منها يتمثل في « صندوق منظور » • وقد صمم التكوين كله لتحليل الشكل إلى أجزائه المركبة له وكذلك للوصول إلى تأثير حركة ذات قوة كامنة • ويفتكر الشكل ثم يجمع ثانية بطريقة جديدة أكثر إثارة معتمدة على البصر •

ولقد انبثق عن هذا الاهتمام بتحليل الشكل والحركة لذاتها عدد من الاتجاهات التجريبية الهامة التي جاءت بعد ذلك والتي أنكرت كذلك أهمية الموضوع التقليدية • فمذهب المستقبلية (Futurism) هو نوع من تحليل تكعبي للشكل له قوة ذاتية أكبر ، ومذهب السنكرومزم هو صورة أخرى من التكعبيية أكثر ثراء من حيث اللون •





شكل ( ٢٢٤ ) بابلويكاسو : كمان  
متحف كلودال مولار بازلرلر بهولنديا  
• صورة مصرح بها من متحف الفن الحديث •

ويصل بنا المذهب الهولندي المسمى دي ستيل ( de Stil ) انظر لوحة مونديان ( شكل ٣٣ ) والمذهب البنائي الروسي ( Constructivism ) . وأنواع أخرى كثيرة من هذه الطريقة الى وقتنا الحاضر بما لها من تفسيرات أحدث للاتجاه الهندسي في الفن •

والمذهب الوحشي — وهو معاصر للمذهب التكعبي — هو نوع من البناء في التكوين مهتم باللون اهتماما مباشرا ، تنبعث من خلاله الحركة فوق قماش التصوير بواسطة تباين وتمايز بين الألوان الزاهية التي تشير الى فان جوخ ، وبواسطة نماذج من الخطوط الخارجية المنحنية المتعرجة ، وبواسطة مساحة مسطحة ( كما هو في المذهب التكعبي والتصوير الحديث عامة ) يظل بها الفنان متجكيا في العالم الذي يعمل فيه • ويعطى هذا التسطيع في المساحة توترا اضافيا في الصورة كما يرى في لوحة ماتيس **الباحر الشمابي** ( شكل ٢٢٥ ) ، دافعا الشكل المرسوم ناحية المشاهد بدلا من دفعه بعيدا عنه كما هو في الطريقة التقليدية لعصر النهضة وفترة ما بعد عصر النهضة • وبالرغم من أن التصوير الوحشي أقل نفوذا من الناحية التاريخية عن المذهب التكعبي، فإنه كان ذا أهمية بالنسبة الى التصميم التطبيقي — في المسرح مثلا ، وفي الفن التجاري وفي الميادين المشابهة •

لقد وصلنا بقصتنا الآن الى أعقاب العصور الحديثة ، متتبعين باستمرار فكرة أشكال التعبير المالية والأساليب القومية • ولقد رأينا ضمن كل نوع من أنواعها

شكل ( ٢٢٥ ) هنري ماتيس : البحار  
الشاطئ • شيكاغو • الينوى • من مجموعة  
مسترومسزلاي بلوك • ( صورة مصرح بها  
من متحف الفن الحديث ) •



انهيارا أدى إلى وجود وحدات أصغر من أشكال التعبير ، حيث كان علينا — مثلا — أن نفرق بين عصر النهضة في إيطاليا وألمانيا وبين طراز الباروك الإيطالي والفلمنكي • وتضمن جميع أشكال الحلق هذه جسدا من وحدات أصغر — وهي أفراد الفنانين الذين يقيمون فيها بينهم الطرز التاريخية أو القومية المتنوعة في مختلف اليهود والأماكن •

## مشكلات خاصة في العصور الحديثة

عندما نتجه الى الفن الحديث - أو المعاصر - نقف مباشرة على الاختلافات الواضحة في مظهر الأشياء الفنية اذا ما قورنت بالأمثلة التقليدية التي سبق أن شاهدناها . ولكي نمل هذه الاختلافات ، وعنه التنوعات الظاهرة الغريبة ، وجب علينا أن نراعى عددا من الأفكار الجديدة والمشكلات التي تخص العالم المعاصر . وتتضمن الأخيرة مسألة فهم وتقبل الفن الحديث ، وطرق الأداء الجديدة ، ومشكلة الفن اللاموضوعي ، وتأثيرات الناحية الصناعية في الفن الحديث ، والملاقات الداخلية بين الفنون في العصور الحديثة ، والوظائف السياسية والاجتماعية للفنان الحديث .

### مشكلات فهم الفن وتقبله

طرق التعليم التي لا تتصف بالمرونة في جهات مختلفة من العالم حتى في يومنا هذا ، خصوصا في مستويات التعليم الابتدائي والثانوي ، تجعل من المحتمل أن ينمو الأشخاص بدون صلة حقيقية أو واعية بالفن الحديث . ويتضح هذا بطريقة تدعو الى الأسى بواسطة السلوك الدراسي للمشوش للجماهير الكبيرة التي تزور المعارض الحديثة في الولايات المتحدة . ويصور هؤلاء الناس الذين تجذبهم جنة وتضارة ماهو معروض (ولكنهم في أحوال متعقدة تدعو الى الدهشة ، لا يفهمون شيئا من معنى ماهو معروض)، الهوية التي لا تزال قائمة بين الفنان الحديث والجمهور . وبالرغم من أن تفهم الجمهور للفن الحديث - ولأنواع أخرى من الفن - قد تقدم تقدما كبيرا ، فإن هذا الفهم مرتبط بأمة يصنعها ، أو يحجم مدينة ما أو بموامل أخرى . فبينما تكون الأحوال أفضل في بعض الأماكن ، فإن مناطق بأكملها من هذه القارة أو في قارات أخرى لا تقبل الفن «الحديث» كلية . وأحيانا تكون الناحية القومية ( كما هي في المكسيك ) هي السبب في ذلك ، وأحيانا تكون الدوافع السياسية ( كما هو في الاتحاد السوفييتي ) . وأحيانا يكون السبب في بساطة هو أن منطقة معينة لم تحس بعد بالحركة الحديثة ( كما هو في استراليا ) .

ومهما يكن السبب في هذه القضية ، فإن من الواجب علينا أن ندرك أن عصر « الحركة الحديثة » الآن قد تجاوز النصف قرن . ومما هو أكثر من ذلك ، وأن الكثير من آرائها الجمالية قد تقرب . به تصبح حياتنا اليومية ، في تصميمات الأثاث ذات الأشكال المتغيرة ، وفي فن الطباعة الحديثة وفي طرق التغليف . واننا مع ذلك ما زلنا نظهر تبرا ملحوظا في تقبل نفس هذه الآراء في حدود إطار الصورة الدينية . وبسبب

تختلف التعليم الفني كذلك ، فإن الكثير من الناس مازال يفضل النوع الايضاحي أو الروائي في التصوير أو في النحت بدلا من نوع العمل الذى يمثل عناصر ذات تصميم قوى ، ولون زخرفي ، أو تحريف عاطفى للشكل واللون والمساحة أو الأشكال الجامدة الآلية رغم أنها ذات مغزى •

ومازال هؤلاء الناس يستمرون فى الزعم بأنه كلما قرب عمل ما من الطبيعة الفوتوغرافية ، كان أفضل أو كان مرغوبا فيه • فإذا كانت وظيفة المصور اذن هي انه يروى قصة فحسب بطريقة ممتعة وعاطفية فلن يكون هناك حاجة للفنانين مثل الجريكو ، ولا الى فناني الفراشة ورمبرانت ، وتيتيان ، ومزخرفى الكنائس البيزنطية والكاتدرائيات الرومانيسك ، ومصوري الصحن القديمة وكثير غيرهم •

وقد رأينا أن أهداف الفنان الحديث فى نطاق المساحة والنسبة والتكوين والشكل وتحريف اللون ليست متناقضة مع أهداف بعض فترات سابقة • اذن فلماذا لا يزال يوجد تنازع فى هذا التاريخ المتأخر ؟ دعنا نفحص بعض الدوافع التى تحول دون الاقتناع الكامل بالفن الحديث •

ان تعاليم التربية فى كل منطقة ، حتى فى البلاد للديمقراطية ، هي العكاس لحالة الفن • فقد كان مبدأ المحافظة على القديم هو السائد فى معاهد الفن العليا والاكاديميات والجمعيات الفخرية وما الى ذلك لفترة طويلة من الزمن • وبقي تصوير الأشياء كمثل أعلى غاية فى القوة ، منذ تطور الديمقراطية الحديثة فى أواخر القرن الثامن عشر فى كنف الكلاسيكية الجديدة • وحاول الفنانون خلال القرن ونصف الماضى تطوير طرق وأساليب جديدة تلائم طابع الحياة الحديثة التى تتميز بقوة ذاتية أكبر • الا ان التجديدات بالنسبة لهؤلاء الذين يهدم الأمر والذين يمهون الى الفنانين بأقامة المباني المصانة ومزخرفتها ، والذين يسمحون للفنانين بعرض أعمالهم فى مختلف الصالونات وفى أماكن العرض الأخرى ، لم تكن مقبولة الى الدرجة التى تبعدها فيها عما هو مألوف وإلى الحد الذى فيه ترفع الأفراد فوق المجتمع بأكمله •

وقد استمر هذا الصراع ( فى أشكال متنوعة ) طوال مدة تطور الرومانتيكية والواقعية والتأثيرية - ومايمد التأثيرية والعديد من الحركات التى قامت فى القرن العشرين • وقد حرم الفنان فى كل من الطرز التى توالى من الفوائد المباشرة التى يمكن أن تمنحها الديمقراطية الحديثة فلجأ الى سلسلة من طرق الأداء التى كانت ناحيتها الجبالية فى ازدياد بدلا من طرق الأداء التى تصله بالمشاهد مباشرة - مادام المتبقى من جمهور الفن قليلا بالنسبة له • ويكونه هكذا مهتما بأساليب التصوير والنحت أكثر من اهتمامه بضمومتها ( كما كان على الفنان التقليدى أن يظل هكذا ) ، انتقل الفنان الى التجريد فى الاتجاه الحديث • وبأنفعال الفنان مع تجارب الحياة الحديثة القاسية وتمقيداتها المتضاعفة ، كان لزاما عليه أن ينتج فنا يعكس أوجه الارتباك والوقت عند الانسان الحديث • ومن أجل هذا العرض وجد الفنان نفسه مبتكرا للغة فنية جديدة •

ومن الجلى أن اختلافات الشكل التى تصمم الكثير من للمشاهدين قائمة على أساس مضامين تبعده تماما عن تلك التى انتعش بها عصر النهضة أو الباروك أو عصور فنية

أخرى ( انظر الباب ١٦ ) • ويجب أن نحفظ بهذا في ذاكرتنا ، لأنه يساعده على إقامة الحقيقة التي تبين أن فنا مثل الفن التكبيسي هو متعب هام قد اتبعه عدد كبير لا بأس به من الفنانين منذ أوائل القرن العشرين ، وليس فقط مجرد فرد أو أكثر . وقد تفككت مثل هذه المذاهب في تغييرات محسوسة توجد كبيانات وكتيبات للمعارض وكملالات وحتى كتب عن الموضوع • وسواء أحببناه أم كرهناه ، فإن لهذه الآراء رواجاً بين قادة الفنانين ومحبي الفن ، ولقد بدأ هذا منذ بعض الوقت •

والفنانون الحديثون يعرفون معرفة ذاتية ما يفعلون أكثر مما كان عليه فنانو عصر النهضة • إلا أن هذا شيء طبيعي تماماً بالنسبة للظروف • فمبدأ بداية عام ١٨٠٠ وما بعده ، كان الفنانون يطلسون حول موائل المقاهي الصغيرة في باريس ( وجلسوا بعد ذلك في أماكن أخرى ) يناقشون الطرق الجديدة التي تناهت في التصوير وكيف يتمكنون من الاشتراك في المعارض التي كانت ضرورية بالنسبة إليهم • وقد كانوا يعلمون أن عملهم غير مقبول • ومع أوائل القرن العشرين أمسكت الفكرة الحديثة بتلابيب عدد من متعلمي الأعمال الفنية ، وبعد قليل من المتلوقين الذين كونوا منذ ذلك الوقت جوهر حماية الحركة الحديثة • ولقد أنتج هؤلاء الأفراد أو ساعدوا بطرق مختلفة في إنتاج مقالات كتب وبحوث وأعمال أخرى عن الفن الحديث • ومع أنهم مجموعة محدودة حتى يومنا هذا إذا ما قورنوا بما قد يوجد من متفرجين إلا أنهم مازالوا هم الجمهور الكاتب لتعظيم الفنانين بالرغم من قصورهم المالي • ونتيجة لانتشار التعليم فقد تزايد عدد الفنانين كما تضاعف عدد الجمهور المتعلم • إلا أن هذا الجمهور مازال قاصراً لما يحتاج إليه من الخبرة العلمية المتأخرة ، وكذلك من المال اللازم لاقتناء الأعمال الفنية •

ولا يثبت هذا النقص في الفهم من عدم كفاية التربية الفنية في المدارس فقط ، لكنه يثبت كذلك من « التربية الإجبارية » الناشئة من مصادر تجارية • فلقد استفادت صناعة الإعلان على مستوى خاص استفادة واسعة من أشكال الفن المعاصر ، ولكنها استغضت على مستوى آخر وفي حدود المسميات المادية للمادة الإيضاحية لترويج منتجاتها • وتستمر في أن تلج بها على ذهن الجمهور • وتعمل الأفلام السينمائية والتلفزيون والمجلات واسعة الانتشار بالاضافة الى ذلك ، الكثير كي تحصلنا لمتاد الصورة الطبيعية • ولم تكن توجد في الجهود السابقة هذه الاعلانات أو وسائل النشر •

وحقيقى أن الفن كان بلا شك أيضاً ( مثل أعمال ميكال انجلو ) ، ولكنه كان يحتوي على قيمة رمزية وتكوينية كما كان يحقق احتياجات ذهنية • فكان الفنان ينقل أفكاراً روحية وذهنية أو أفكاراً أخرى ذات أهمية بدلاً من أن ينقل دواعي تمتع على الفراء •

### طرق الأداء الجديدة

العمل الفني الحديث هو اجمال لاجساس بشكل ما كان قد مر بتجربة الفنان ثم حاول أن ينقله الى المشاهد عن طريق اهتمامه ببعض عناصر ذلك الشكل وألوانه •

فإذا أحس بالشكل انسان يفكر تفكيراً هنسياً ، مثل موندريان ، فإن الشكل يصبح لوحته تكوين ( شكل ٣٣ ) • وينبغي ملاحظة أن هذا الفنان لا يعتمد على الجمع بين الخطوط والظلال لذاتها ولكن ليعيد خلق شعور بالشكل من جديد - قد يتكون الشكل من انسان أو حيوان أو منظر طبيعي أو من أشياء أخرى سبقت له رؤيتها أو من موقف مثل أعمال كاندنسكى أو ألفا ( شكل ١٢٥ ، ١٠٩ ) - هو أن ينقل الى المشاهد حالة وجود أو شعور بواسطة اقتناعه بأن يتحرك مع المصور فى اتجاه إيقاعى نابض ، مقلق أحياناً ، غنائى أحياناً أخرى ، قد تتخذ الخطوط والألوان •

وكل من هذين النوعين من التفكير التصويرى امتداد لأنواع أخرى سابقة عليه بفترة قصيرة قد شاهدها فلما • إذ يذكرنا اختصار موندريان للشكل معنى ، أو لأشكال متعددة ، بسلسلة من ألوان أولية فى أوضاع القية ورأسية بدياية تقسيم أو تحليل الشكل الذى صادفناه فى الفترة التكعيبية عند بيكاسو • ويستعرض المذهب التعبيرى التجريدى عند كاندنسكى أو ألفا ناحية أكثر عاطفية شاعرية وتلقائية من تعبير فان جوج ، أو رولف ( شكل ١١٠ ) ، إلا أن كلا منهما يركز على نفس طريقة الدخول الى الموضوع كى يمسك بجوهر معناه • ويصل الفنان الى ماهو أعمق من مظهر الشكل السطحي للموضوع ، بتعطية ، أو بالعمل على تحريره بعيداً عن شكله الأصل • وقد يقال عن هؤلاء التعبيريين ( وهم فان جوج ، رولف ، بيكاسو ، كاندنسكى ) بأنهم يسعون الى « التعبير » عن المعنى الحقيقى لموضوع ما ، أو لوقف ما ، محاولين به تحقيق ذاتيتهم أو محاولين اغراق أنفسهم فيه بالمبالغة فى خواص الألوان وإطالة الأشكال أو بمباراة أخرى تحريرها • ويمكن الجمع بين الاتجاهين كذلك ، فأحدهما يحلل الشكل والآخر يحطمه ، كما فى لوحة مثل جويثا لبيكاسو ( انظر شكل ٢٣٤ ) •

ونحن نعرف الآن أن هناك بعض طرق جديدة كلية فى الأداء يستخدمها المصور الحديث ، مثل التكعيبية ( لبيكاسو ) والتشكيلية الجديدة ( التركيبية ) ( موندريان ) أو التعبيرية والتجريدية ( كاندنسكى وألفا ) ، وطرق كثيرة أخرى مثل طرق الأداء الجديدة فى النحت والعمارة ( انظر منزل سافوى الذى قام به لكر بوزيه شكل ٣١ ) • ولكن نفهم جسم الأشياء فهما كاملاً أو حتى فهما جزئياً ، علينا أن نقوم بجهد خاص حتى نرى أكثر ما يمكن رؤيته من هذه الأعمال ، وإن نقرأ عنها ، وفوق كل شيء ، أن نسلم بأن ماهو معروض ليس فى المادة هزلاً ، أو محاولة لافساد للمشاهد •

### موضوعات فنية جديدة

لفن الحديث نصيبه من الموضوعات الجديدة مثلما له من طرق الاداء الجديدة • لقد كان الفن التقليدى فى أثناء عصر النهضة مقصوراً فى معظم الأحيان على الموضوعات الدينية ، والموضوعات الحربية الشهيرة والصور الشخصية ولفترة عارضة مناظر الحياة اليومية والاهتمام بالمناظر الطبيعية ، مثل التى كانت فى العصور الهلنيسية

والرومانية والقرون الوسطى . وفي خلال فترة ما بعد عصر النهضة أصبحت المناظر الطبيعية بما في ذلك مناظر البحر والمدن وما إلى ذلك ، هامة لذاتها ( مثل أعمال بوسان وكوتستابل وغيرهما ) \* كذلك تزايدت أهمية تصوير الحياة اليومية ( مثل أعمال شاردان ) كما هو في التصوير الذي يعكس السلوك والأخلاقيات ( مثل أعمال هوجارت ) ، وفي التصوير أو في النحت الهزلي السياسي ( مثل أعمال جرو ) \* ولقد اكتسبت هذه الأنواع من الموضوعات استجابة ، للاحتياجات الجديدة في هذه الفترة التي تقع بين القرن السابع عشر إلى التاسع عشر والتي ترتبط ارتباطا واضحا بحياة العصر الذي وجدت فيه \*

ومنذ فترة ما بعد التأثيرية - أي منذ عام ١٨٨٠ حتى اليوم - عندما وصلت عزلة الفنان عن كيان المجتمع إلى درجة قاطعة ، مال فنه إلى أن ينفصل عن المعنى الاجتماعي المباشر \* وأصبحت فكرة « الفن للفن » حتى قبل هذا ، بارزة في أدب القرن التاسع عشر المبكر \* ومع منتصف ذلك القرن ، كان الفنانون ، والواقعيون منهم بنوع خاص ، يقولون بأنه مباح للفنان أن يصور الموضوع الذي يراه ، وكان من الواضح في الربع الأخير من القرن أن ما كان يصوره الفنان هو أقل أهمية بكثير من كيفية تصويره \* وعلى ذلك ، فإن لوحة لطبيعة صامتة يقوم بها فنان حديث - مثل سيزان ( شكل ٢٢٣ ) - هي عبارة عن جمع بين أشياء امتزجت بشكل فني وبطريقة مؤثرة من أجل خواص الشكل واللون - أي إنها امتزجت لذات الفن بدلا من امتزاجها لأسباب رمزية أو لتصوير الحياة اليومية أو لأسباب أخرى \*



شكل ( ٢٢٦ ) ج \* ب \* س \*

شاردان : مؤن للقاء \* متحف التروبروليتان

للن بتيوروك \*

ويمكن مقارنة مثل هذه الصور الحديثة بطبيعة صامتة هولندية أو فرنسية ( شكل ٢٢٦ ) مثل التي رأى الفنان فيها موضوعاً في مطبخ ، أو في مكان آخر ، ثم أعاد تنظيمها كي يعبر عن معنى يتصل بالبيت ، أو عن حزن ، أو فرح ، أو أى معنى آخر عاطفى . ولهم هو أن الطبيعة الصامتة الهولندية والفرنسية ترتبط بنظر حقيقى فى الحياة . فلوحة سيزان هى مجموعة قد كونت عن عمد ، جمع الفنان فيها بين تقاع وزجاجة نبيذ ومنشفة وبسكويت وأشياء أخرى ليس من الضروري أن توجد معا فى علاقة عملية كالتى نزعها سلفاً صورة تقليدية لطبيعة صامتة .

ولقد وصف مصور حديث كيف أنه لاحظ بيكاسو مرة جالسا على مائدة بعد الغداء فى مطعم بباريس . وأن هذا الرجل العظيم قد وضع وهو شارد الفكر قطعة من الخبز ، مع عود من الثقاب وقطعة ورق من علبة لفائف وقطعة صغيرة من اللحم ، فنتج عن ذلك واحد من تكوينات بيكاسو .

وقد تقارن بنفس الطريقة بين لوحة سيزان **لاعبو الورق** ( شكل ٢٢٠ ) بموضوع سابق من لعب الورق مثل تلك الموضوعات التى عثر عليها فى القرن السابع عشر ، وهى فى هذه الحالة لوحة **لاعبو الورق** التى تتبع المدرسة الفرنسية للتأثير بكارافاجيو ( شكل ٢٢٦ ) إذ ركز سيزان اهتمامه مرة أخرى على ضخامة الشكل ، وعمل التكوين ، وهما موضع الاهتمام الرئيسى للفنان الحديث . وبالعكس ، كان فعل اللعب نفسه والمعنى الرمزي للعب الورق هما الشيء المهم فى العمل السابق .

فالموضوع عند الفنان الحديث - مصورا كان أم مثالا - كان خاضعا لاعتبارات أدائية وجماهيرية . ولأن الفنان الحديث قد انمزل عن مطالب الجماعة ، فهو لم يعد ملزما بأن يلهب خارج مرسمه بحثا عن موضوعاته ، أو الى بيوت عملائه ، أو الى كنيسة أو قصر . ورغم أن كثيرا من الفنانين لا يزال يبين لنا الحياة فى الطرقات وفى ميادين الرياضة وما الى ذلك ، فإن هناك عددا كبيرا من فناني المراسم ليس عليهم مغادرة مراسيمهم من أجل موضوعاتهم ؛ إذ يحضر النموذج البشرى ( إذا ما حدث أن استخدم الفنان نموذجا بشريا ) ، ثم يتخذ ونسعا ما مع جيتار فى يوم ما ، ثم مع شيء آخر أو فى لباس مختلف فى يوم آخر . وبعبارة أخرى ، فى بعض أوضاع فنية من أشكال وخطوط والأوان يحاول الفنان أن يودع لوحته ماتحتويه من أحاسيس متمزجة . وإذا لم يكن هناك حاجة لنموذج بشرى ، فقد يجمع المصور أو المثال بين اناء شئ شكل مناسب مع تمثال تصفى ومع زجاجة وشئ آخر قد يكون موجودا حينئذ بالمرسم ، ويمكن استخدام ذلك بنفس الطريقة المشار إليها .

### الفن اللاموضوعى

قد أنشأ الفن الحديث كذلك اتجاهها غير موضوعى بالاضافة الى الموضوعات التى ترسم داخل المرسم ( توجد الكثيرة الشائعة الاستعمال فى مراسيم كثيرة اذ هى مفضلة لدى المصورين التكعيبيين ) . وبعبارة أخرى قد ظهر فن لا موضوع له . ويمكن





شكل ( ٢٢٦ ) المدونة الفرنسية ،  
القرن السابع عشر : لاجيو الورق • متحف  
لوج للفن ، بكمبريدج ، ماساتشوستس •

اتخاذ لوحة موندريان تكوين ( شكل ٣٣ ) ، ولوحة كاندنسكي حركة حائلة ( شكل ١٠٩ ) أمثلة على هذه الأنواع التي ليس لها طابع معين ولكنها مع ذلك أنواع من البحث الشكل في البناء أو في الإحساس • وكان هناك بدون شك فترات سابقة من تاريخ العالم كان الموضوع فيها قليل الأهمية ، مثل فن المغاربة في إسبانيا • ولكن هدف الفنان في ذلك النوع من التعبير كان زخرفيا محضا ، مثل أشغال « الارابيسك » التي في قرطبة ، ومع ذلك فإن نفس الشيء لا يمكن أن يقال عن أعمال موندريان وكاندنسكي •

وما يبعث على الأهمية هو أن معظمتنا مستجد تماما لأن يقبل عملا فنيا مثل سجادة أو آنية زينة زخرفة محضة بدلا من أن تزين بزخرفة لها موضوع ، ولكننا قد لا نكون على استعداد لأن نقبل نفس النوع من المادة الفنية داخل إطار لصورة • وشيء ما في الصورة ذات الإطار يمكنه أن يظهر أكثر الانفعالات التي تدل على التحفظ عند المشاهدين ، كما لو كان هناك صفة قسبية وتقليدية لإطارات الصور • ونادرا ما نتحقق من أن للتصوير في شكله الحالي عمرا لا يتجاوز بضع مئات من السنين ، وربما لا يحق له أن يكون له مثل هذا التعجيل الباطل • وعلى أي حال ، فإن ميدانا كاملا من ميادين الفن اللاموضوعي — على الأقل فيما يختص بالتصوير والنحت — هو شيء جديد تماما وعليه أن يقلب تفكير من لهم عقول أكثر تمسكا بالعرف الفني الذين يبحثون عن القصة أو الرمز •

ويتضمن الفن اللاموضوعي كذلك أنواعا أخرى بالإضافة إلى النوع الهندسي ( مثل أعمال موندرين ) والتعبيرية التجريدية ( مثل أعمال الفاكوكاندنسكي )

ويوجد الفنان السبريالى التجريدى ( مثل آرب ، شسكل ٩١ ، وماسون وميرو وماتا وجوركي وكثيرين آخرين ) وحفظه هو خلق الجو أو الاحساس لعالم من الأحلام ، ولكن بدون استخدام الأشكال المألوفة التى احتفظ بها سرياليون مثل سلفادور دالى • فانتهى الموضوع ( أو مادة الموضوع ) من معظم التصوير « المتقدم » الذى ينتمى الى المحدثين الذين يبدآن بماى ١٩٤٠ و ١٩٥٠ ، وأزيل الموضوع كذلك من النحت وفنون الحفر ، مثل نحت دافيد سميث ، وإبرام لاسمو ، وهربرت فيربر ، ونوم جاىو ، وأنطوان بيغزى ، وفى أعمال حفر للفنانين مثل سي.و. هايتز •

ومن المجازفة القصوى ، من ناحية أخرى ، أن نقول بأن الفن الحديث قد خسر نفسه بالتكوينات اللاموضوعية فقط ؛ إذ يجب أن نفرق بين « الحديث » و « المعاصر » ؛ فالأول ينطبق على أنواع التجريد المختلفة ومنهج اللاتصويرية التى البقيت عن فناني ما بعد التأثيرية. ( سيزان وجوجان وفان جوخ وسورات ) وعن فناني جيل ماقبل الحرب العالمية الأولى ( مثل التكعيبيين والوحشيين والتعبيريين والمستقبليين ومن اليهم ) • وقد تنطبق كلمة « معاصر » على أى شيء يفتكر اليوم . بما فى ذلك « الحديث » إلا أنه يتضمن كذلك الفن التصويرى والفن الأكثر موضوعية أو تجسيميا ، والأشكال التى تنتجها نحو الواقعية أو الطبيعية مثل الأعمال الكلاسيكية التى قام بها بيكاسو ( انظر شكل ٢٣١ ) وأعمال المدرسة المكسيكية التى وجهت لحمة المجتمع ( مثل أعمال أوروذكو ، وسيكويروس ، شكل ٢٠٧ ، ١٧٤ ) والأعمال الاقليمية للأمريكيين المعاصرين مثل أعمال جرانت وود وتوماس هارت بنتون • وتتنمى كل هذه المجموعات الثلاث القائمة على تصوير الأشخاص الى الفترة التى جات بعد عام ١٩٢٠ ، وهى مع ذلك بعيدة عن أن تكون فنا حديثا حسب مفهوم موندريان أو كاندنسكى •

وبين هاتين النهايتين يمكننا أن نجعل حفدا كبيرا من الأعمال التى تعتبر كذلك • وحديثة • إلا أنها أكثر تصويرا للأشخاص من نوع انتاج موندريان – كاندنسكى • وتحتوى هذه الأعمال – من بين الأعمال التى شاهدناها فعلا – على أعمال فان جوخ ، وماتيس ، وبكمان وآخرين كثيرين • وهى تختلف عن أسلوب بنتون – وود لأنها مبهمة جزئيا ، ومن الناحية التعبيرية لأسباب عاطفية ، ولأنها بشكل واضح جزء من تقليد يمتد من فترة ما بعد التأثيرية حتى عصرنا الحاضر •

ومثلما لجأنا الى معانى التسامح عند تبصرنا للفن الطليعى • فيجب أن نطالب الآن ببلوغ معنيين من التقدير فيما يتعلق بالأشكال التشكيلية فى التصوير والنحت المعاصرين • وظهرت حديثا هذه الطرق السائقة والحديثة فى الأداء والتى كانت فى عام ١٩٥٠ على الأقل ، متخذة حلوها مما كان يسمى تصعبا لمن هم أكثر تقصلا من الفنانين – أى الفنانين الذين يمارسون فنا لا تمثيلى • إلا أنه لا توجد طريقة واحدة يميز عن روح فترة معينة ، خاصة فى فترة مثل التى نعيشها الآن إذ فيها تفضل الناحية الفردية فى الفن وفيها مثل هذه الطرق الكثيرة فى التعبير متاحة لأي فنان • وفى وقت يبعد بضع مئات من السنين تظهر روح عصر النهضة الذهبى كى تميز عن نفسها كاملة وبعبطة فى نوع نموذجى مما قام به رافائيل وميكل انجلو ودل ساروتو وليوناردو.

من عمل • إلا أنه حتى في ذلك العصر قد وجد من الفنانين مالا يمكن تصنيفهم بذلك السهولة •

وفوق كل شيء • كان من السهل • بل من الضروري للفن عندئذ • أن يرتبط ارتباطاً مباشراً من بعيد أو قريب باحتياجات العصر • فنحن الآن في وضع معكوس حيث يكاد يكون التجديد مطلوباً • وحيث يكون الفنان أكثر عصامية من الفنان السابق الذي كان نتاج مرمم تقليدى • وحيث يكون لديه كذلك ثروة الصور السابقة يفترق منها • فليتنا أن نبصت عن تمبيرات أكثر تنوعاً • ويحتمل الظن كذلك بأننا نمر خلال فترة انتقال في الفن كما نلعل في أشياء كثيرة أخرى •

### تأثيرات التكنولوجيا (الأصول الصناعية)

بينما يهتم الآن جزء معين من عالم الفن بالأفكار الأكثر جنة ( كالتماخف الحديثة الموجودة في الولايات المتحدة وفرنسا وألمانيا وإيطاليا ودول أخرى ) • فهناك مناطق أخرى — كما سبق أن رأينا — لا تعرف نظريات الفن الحديثة أو لا ترحب بها • وتتشابه هذه الحالة مع الحالة القائمة في مضممار التكنولوجيا : إذ من الممكن لطائرة ركاب ذات أربعة محركات أن تهبط على بعد مرمى حجر من أكثر مواطن هنود أمريكا أو قراهم بدائية • وقد يتوقع المرء في النهاية بأنه سوف ترتفع مختلف بقاع الأرض إلى مستويات صناعية و تقنية أعلى • إذ من السعي بشكل متزايد أن تجد الموزلة الفكرية مكاناً في عالم اليوم •

وقد كانت الناحية التكنولوجية عاملاً هاماً في نشر الفكر الفني منذ اختراع الطباعة وانتشار الآراء الفنية من عصر النهضة الإيطالي إلى باقي البلاد الأوروبية بواسطة طرق الحفر الآلية على الفولاذ • وتمكن الفنان بعد ذلك بواسطة الحفر بالألوان المخففة وزينما النار والليتوجراف في بلد ما من أن يقف على ما يحدث في الأماكن الأخرى • واليوم قد أصبح عند أكبر من الناس على صلة بوجهات النظر الحديثة من خلال الجرائد والمجلات والكتب •

ولقد نوه ذات مرة فنان معروف من الجنوب الغربي للولايات المتحدة بأن فان جوخ كان أعظم من تأثر به منه • وعندما سئل أين التقى بأصالة فان جوخ؛ كانت إجابته في بساطة تامة : « في إحدى المجلات » ؛ إذ قد انتقلت كثير من الآراء الفنية بهذه الطريقة • فلقد ترجم الكتاب المشهور الذي ألفه كاندنسكي عام ١٩١٢ « الناحية الروحية في الفن » إلى لغات أوروبية متعددة وإلى اليابانية • فنتج عن ذلك أن انتشرت محتوياته اللاموضوعية التقنمية للغاية • في أجزاء كثيرة من العالم • وكذلك تجعل السهولة المتزايدة في المواصلات وفي السفر وفي أوجه الاتصال الأخرى من الممكن للأوروبيين وسكان أمريكا الشمالية الاشتراك اشتراكاً كاملاً في معارض «البيئال» الهامة بالبرازيل أو للطنبية في استراليا وكندا أن يتعلموا عن المصور المكسيكي كينغية استعمال المواد الكيميائية المختلفة مثل سيليكات الاثيل والفينيلات (vinylite) وخامات ألوان أخرى جديدة •

والنقد في الناحية التكنولوجية مسئول كذلك عن التحولات الخاصة للشكل والمصور في الفن الحديث . ولم تغفر في التصوير عامة طرق الأداء بشكل كبير منذ عصر النهضة . باستثناء حركة التصوير الجدارى التى قامت في المكسيك حيث انتشرت ألوان البلاستيك التى لا تتلف يتعرضها للمطر والشمس .

والناحيتان اللتان كانتا أكثر تأثرا بالتقدم التكنولوجى هما النحت والعمارة ؛ ففي الأول كان التطور الذى حدث في خامات متنوعة جديدة - كالألومنيوم والفولاذ والحديد المطاوع وكمواد أخرى مثل البلاستيك - معناه ثورة فعالة في إمكانيات النحت . فالمصنوع التقليدى المحدود نسبيا ، الذى يعتمد في أدائه على منهاج الأخذ من المادة النحوتة ، ( كما هو في النحت على الرخام ) أو منهاج الإضافة ( كما هو عند تشكيل الطين ) ، قد افسح الطريق لمفهوم تشكيل جديد واضح . وقد كان هذا مستطاعا بتفريق الحديد المطاوع والخامات المتشابهة ، أو بالشفافية التى لم يسبق تصورهما إطلاقا ولكنها الآن أصبحت حقيقة باستعمال مواد البلاستيك . وهذه الأشكال الجديدة صحيحة وقائمة مثل الأشكال الناتجة عن التصوير ، بالرغم من أن التغييرات الكبيرة التى حدثت في التصوير تكاد تكون لا شأن لها بالخامة ؛ إذ ليست حتى الرسوم الجدارية المنفصلة بألوان من سيليكات الهيدروكربون متطرفة في الجودة من حيث الشكل الجمالى . ولقد قدم لنا التحول إلى المواد الجديدة في النحت على أى حال فنا غير موضوعي مثل فن كاندنسكى أو مونديان في التصوير ، فنا يعتمد على الخيال أو على الهندسة حسبما تقتضيه الحال . إلا أن المواد الجديدة لا تلزم الفنان بأن ينتج نحتا غير ذى موضوع ، فهو قد يستخدم الخامات لأغراض أكثر موضوعية وتصويرية - رغم أنه لم يفعل ذلك في معظم الحالات بشكل يثبت على الأهمية .

وقد جعلت - كما رأينا - الخامات الجديدة والأساليب الصناعية الجديدة الطابع الحديث ممكنا في العمارة . ومن الطبيعي أن تتأثر النواحي الجمالية في هذه العمارة بالخامات ، لأن هذه الخامات تجعل من الممكن وجود أشكال معينة لا يمكن تنفيذها بغير ذلك ، مثل « الكابولى » المشاهد في برج معمل شركة جونسون وأكس ، الذى صممه فرانك لويدرايت ( شكل ٧٥ ، ١٧٥ ) وتوجد كذلك أشكال معينة شفافة ناتجة عن استعمال القوالب الزجاجية ، وأنابيب النيون وما إلى ذلك ، كما في مبنى شركة جونسون وأكس ومركز البحوث ( شكل ٦١ ، ٦٦ ) ويرتبط بعض أشكال العمارة الحديثة من الناحية الجمالية بأشكال تصويرية معينة ، كما رأينا عند المقارنة بين لوحة مونديان تكوين وبين منزل لكريوزيه ( شكل ٣٣ ، ٣١ ) . ولا يكون هذا التشابه في كثير من الأحوال نتيجة لاعتبارات وظيفية كما هو نتيجة وجود جو فنى شامل في العصر السفوات التى بلغت عام ١٩٣٠ .

وقد تأثرت العمارة بانتشار المواد الجديدة خاصة في استعمال أنواع معينة منها في زخرفة الواجهات أو حتى المساحات الداخلية ، مثل الأنابيب التى استخدمها رايت في مبنى إدارة شركة جونسون وأكس ومركز البحوث . والأعمال المعدنية الالامعة التى استخدمها ميس فان ديرروه في المساحة الداخلية لبيت توجندهام ( شكل ٦٤ ) ، والأشكال اللونية الأخاذة التى نتجت عن مواد جديدة متنوعة استخدمها

المهندس الأخير على الشكل الخارجي لبلان حديثة ، خصوصا ما أقيم منها للصناعة .  
ومرة أخرى يمكننا أن نلاحظ هنا تقبل الجمهور عامة للطابع الوظيفي لكل هذه المباني ،  
التي عندما تتحول إلى تحت أو تصوير - أي إلى نوع العمل الذي يتمثل في انتاج  
اصحاب المذهب البنائي مثل جايو ويفيزر - قد تسبب ( وقد سببت فعلا ) عدم  
ارتياح كبير من جانب المشاهد العادي .

وليس من الضروري أن تعود فوائد التقدم الصناعي كلها على الجانب الرابع .  
فكما أدت وسائل التقدم في الانتاج بالجملة بوجه عام إلى وجود تبسيطات معينة ،  
كذلك أدت إلى وجود بعض أوجه الابتذال في الحلل الصناعي ، فهي تؤثر - وقد أثرت  
فعلا - في ميدان الفن تأثيرا ماثلا . وتوجد أكثر الحالات وضوحا في النحت ، إذ أمكن  
لفترة معينة انتاج نسخ انتاجا آليا عن نماذج من الطين أو من المصيص كان قد قام بها  
استاذ مثال .

وفي أعمال النحت المصنوعة - مثل أعمال النحت البارز التي تزخرف المباني  
العامة - نجد الاستاذ المثال وقد أعد مجموعة من النماذج العملية التي ينقل عنها  
مساعدوه النسب إلى الحجر الذي تم اعداده بواسطة آلة مدببة ولتلك الطريقة نفس  
القيمة الفنية لاحدى لوحات الحفر باللون المخف ( mezzotint ) مثل التي قام بها  
جون رفايل سميت نقلنا عن صورة شخصية زيتية لرينولدز . ولسوء الحظ ، انتشر  
استعمال الآلة المدببة انتشارا كبيرا إلى حد أنها أصبحت شائعة . ولكن لا مفر من هذا  
تمشيا مع الزمن ( أي مع الرغبة في العمل السريع قليل الكلفة ) .

وبنفس هذه الدلالة المميزة فإن عدم الرغبة والمجز عند الشباب في أن يخضعوا  
أنفسهم لتدريب طويل ، يمتد اختفاء تدريجيا لصبايى البرونز المهرة . وسواء أساعد  
على ذلك قلة المطلوب من أعمال البرونز أم كان العكس صحيحا ، فإنه يبدو أن صب  
البرونز في أحجام كبيرة في طريقه إلى الزوال . وعلى العكس فإنه من الممكن لكثير  
من الفنانين الذين لم يكن في استطاعتهم إطلاقا أن ينفقوا أعمالهم بالبرونز أن يتجهوا  
إلى الحديد المطاوع وإلى أنواع النحت الأخر حيث يستخدم الطرق واللحام ، ويمكن  
تدبيره بقليل من المال - وحيث يزيد من أهميته تفضيل المتذوق للشكل المطلق والعمل  
التلقائي .

### العلاقات بين الفنون

لقد ضاعف اختراع المواد الجديدة وتطور الأساليب الجديدة من خطورة مشكلة  
حتمية عند الفنان الحديث : وهي كيف تقيم علاقة بين فن العمارة الأسامي وفن النحت  
والتصوير ! إذ غالبًا ماوجهت الأشكال الصارمة التي تطورت إليها العمارة مصممها  
إلى الاعتقاد بأن تجميلها بأعمال النحت والتصوير قد ينقص من قيمتها الوظيفية .  
وبعد هذا تحولًا خطيرًا عما كان مزاولا خلال القرن التاسع عشر ، عندما كان يضاف  
إلى البناء عامة شيء زخرفي من النحت أو التصوير في داخله وخارجه - وأصبح هذا  
النوع من الزينة اليوم شيئًا استثنائيًا بدلًا من أن يكون هو السائد ، ويبدو أنه لا مكان

للفنون الأخرى إلا فى الأبنية التى يزيد ميل تصميمها الى الناحية التقليدية • إلا أن الصور الحديث أو الثقال بصفة خاصة لا يهتم بتزيين بناء شهاق محتفظ بالشكل القديم كما أنه لا يكلف فى العادة بمثل هذا العمل • وكان من اللازم فى النوع الأحدث من التصميم المعماري أن تثبت الدعوة بين المصممين لاستخدام قدر قليل من الفنون الأخرى •

ودور الفنون الصناعية والتطبيقية فى عصرنا يعكس ... مثلما يفعل الدور الذى تلمبه العمارة - الطابع الحالى للفنون الجميلة يوجه عام • وليس هذا غير مألوف ؛ إذ يبين التاريخ أن هذا كان واقعا كذلك فى عهد اليونانيين القدماء أو فى عصر النهضة ؛ إذ يفسر كل من فن الآنية اليونانى وفن الأثاث الإيطالى المصنوع الذى أثبت فى كل منهما •

ولا يمكن الاختلاف الخطير بين هذين المهندسين وعهدنا الحاضر فى العلاقة بين الفنون التطبيقية والفنون الجميلة ولكنه يقع بالأحرى فى ادخال طرق الإنتاج بالجملة ، التى بالضرورة قد غيرت الى حد ما نوع التصميم الأصل • ويحدث هذا بشكل جزئى لأن الإنتاج الحالى وليس يدويا ، ولأن صاحب المصنع قد يكون غير مستعد أو غير قادر على استخدام الموهبة التصميمية ذات السعر المرتفع •

ويمكن للفن الصناعى أن يستخدم - وقد استخدم فعلا - مصممين لهم قدرات عظيمة فى ميادين متنوعة ، وللشركات الضخمة مركز مالى يسمح لها بذلك • ولكن الحاجة الى سيارة ذات تصميم شعبى قد عرقت الكثير من الناس أذواقهم محدودة ، ليست هى نفس الحاجة التى تتطلبها فرع التخصص ، مثل أعمال النسيج الدقيق والأثاث أو الخزف • وبطبيعتها الخاصة لا توجه الأنواع الأخيرة عادة الى العدد الأكبر من الناس ، وبذلك يمكن أن تنوقع عند مشتريها ذوقا أفضل • ونسحب باستمرار ( وليس دائما عن رضى ) لما كنتجه ديترويت فى ناحية تصميم السيارات ، وبالعكس ، يمكننا أن ننظر فى استمتاع فنى كبير الى قطعة من الزجاج أو النسيج قد أحسن تصميمها • والمعارض المنتظمة للأشياء النافعة التى تمدها جهات مثل متحف الفن الحديث فى نيويورك تعطينا فكرة ما عما يمكن اتباعه فى هذا النطاق الشامل • وبالرغم من أننا نستعمل كلمة مصمم ، عندما نشير الى من يصمم مثل هذه الأشكال ، فهى فنون حرفية ( أو على الأقل يمكن أن تكون حرفية ) فى مستوى أشغال الحديد والآنية الزخرفية المزججة ( majolica ) أو تاليت البيت أو الأثاث الإيطالى الذى ينتمى لعصر النهضة •

وما نشاهده دائما من سيارات متشابهة تماما ، ومن مفروشات المنازل ونماذج الأثاث وطرز الملابس التى تخص الرجال والسيدات ، وفئات أخرى كثيرة ، هى نتيجة إنتاج بالجملة وتسويقها عن طريق الإعلانات المطبوعة بالجملة والتى تنتشر بين الملايين • وماهو عكس هذا هو الذوق المادى السائد للتشابه ( الذى يمتد الى ميادين الترويج والى ميادين كثيرة أخرى ثقافية ) ، لأنه غالبا مايكون للبيت الذى قد أُنشئ بشكل فردى قيمة فنية رفيعة تماما • وقد يختلف التصميم المستقل ، فوق ذلك ، اختلافا ملحوظا فى مكان عنه فى مكان آخر •

وقد يكون من الأفضل أو من الأسوأ ، فإن اتجاه عدد كبير متزايد من يسمون « مزاولو الفن الجميل » إلى الفن الصناعي والتطبيقي كنتيجة للصعوبات التي يواجهها سوق مزاولي الفنون الجميلة اليوم . فإن هذا مريع بالنسبة إلى كل من الفنان والممثل كلما منحت لهما الفرصة : فهو يربط الفنان بحاجة اجتماعية ملبوسة ، وهو قد يصل إلى تقديم نوع الانتاج الوجه إلى العميل .

### مشاكل سياسية واجتماعية

كان دور الفنان الاجتماعي الصريح في المصور الماضية حتى القرن التاسع عشر محددا نسبيا ، كما نستنتج من مشاهداتنا السابقة ( انظر الباب ١١ ) ، فبالرغم من أن الفنان غالبا ما كان يعكس بشكل مباشر العصر الذي يعيش فيه ، فإن مساهمته الخاصة في أحداث عصره ضيقة الحدود بشكل حتمي . فلقد عمل فنانون مثل جان فان أيك وبيتر بول روينز سفراء للوكرهم ، وكان ميكيل انجلو مهتما عسكريا لمدينة فلورنسا في أثناء حصار الجمهورية لها ، ولكن كان هذا هو اقرب ما وصل اليه الفنانون في الماضي من ممارسة لأية سلطة مباشرة في أحداث عصرهم .

وعلى أي حال ، قد ظهر فعلا ، في المصور الحديثة - على الأقل في منبذ العود الفرنسية عام ١٧٨٩ - عدد متزايد من الفنانين لهم علاقة مباشرة بأحداث عصرهم ؛ فقد كان جاك لويس دافيد ( ١٧٤٨ - ١٨٢٥ ) عضوا في المجلس الثوري الفرنسي كما كان الفنان الرسمي للثورة كذلك ، وقد قاد جوستاف كوربيه ( ١٨١٩ - ١٨٧٧ ) جماعة من الباريسيين خلال حكم الارهاب وقد اقتلعت في عام ١٨٧١ رمز طغيان نابليون وهو « عمود الفندوم » ( Vendome ) . ولأول مرة أصبح من الجديد أن يتهم الفنانون بأنهم مخربون ، خصوصا التأثيريين الذين كانوا متقنين فنيا وقتئذ . ومن بين هؤلاء ، ديجا الذي كان فعلا من الملتزمين الثائرين ، وكان سيزان ممن مارسوا العقيدة الرومانية الكاثوليكية ، ولم يهتم الآخرون على درجات مختلفة بغير التصوير وبغير الاستشراك بأعمالهم في المعارض . ومن بين المجموعة كلها ، كان بيسارو وحده ذا ميل سياسي بشكل ما . وهي نسبة متدلة مألوفة في أية مجموعة من أي حق . وفي أثناء العقد أو العقدين التاليين ، اتخذ مسؤولا للمعرض على الفن التقدمي اسم « الفوضويون » والذي أصبح بعد ذلك « ما بعد التأثيرية » .

وفي نهاية الحرب العالمية الأولى ، ظهر الفنان لأول مرة كعامل اجتماعي فعلي في ألمانيا والمكسيك وروسيا السوفييتية الحديثة . ففي ألمانيا ، قام « المجلس الاستشاري المعالي للفن » بدور لمدة قصيرة من الزمان ، وهو نتيجة للثورة الألمانية التي قامت عام ١٩١٨ ، وكذلك فعل الفنانون الحداثيون ألمان في روسيا الذين أعلنوا بلهجات صريحة واضحة أن « العالم الجديد » قد وصل .

أنتجت المكسيك ، التي استمرت ثورتها ضد الاضطهاد من عام ١٩١٠ حتى عام ١٩٢٠ ، مجموعة من الفنانين الذين لعبوا دورا مباشرا ليس فقط في الجانب اللغوي

لتلك النهضة ولكن في الأحداث العسكرية نفسها كذلك . فكان أووزكو فنانا عسكريا لكتيبة من الكارانزا (Carranza) وكان سيكيروس في سن الخامسة عشرة عضوا فيما كان يسمى كتيبة ماما (Batallon Mama) . وكانت ثورة الطلبة المكسيكيين في أكاديمية سان كارلوس . ضد التعليم الأوروبي العتيق في ذلك الوقت بين الشرارات التي أشعلت الثورة . وعندما انتهى الجهاد في عام ١٩٢٠ ، استخضمت الحكومة كثيرا من الفنانين ليقوموا بصور جدارية على حوائط الأبنية الصامة احتفالا بكل ماإنجزته الثورة وبمثالياتها

وبالرغم من أن نقابات الفنانين الأوروبيين التقليديين كانت قد بدأت في الزوال مع القرن السادس عشر ، لتأخذ مكانها تدريجيا أكاديميات القرنين السابع عشر والثامن عشر ( التي وضعت المقاييس الفنية الجديدة ) ، فإن القرن التاسع عشر قد شهد تكوين جماعات من الفنانين أو جمعيات بعضها كان فنيا خالصا ، مثل التأثيريين ، والأعضاء الذين عرضوا أعمالهم فنيا بعد : وهم القسم النحبي (Section d'Or) ( التكمييون ) ، والوحشيون ، وجماعة البروك (Brucke) وجماعة الراكب الأزرق (Blue Rider) . وكانت هناك جماعات أخرى أكثر اهتماما بالناحية الاجتماعية بنوع خاص ، مثل المجلس العمالي الألماني للفنون الذي أشرنا اليه قبل ذلك « وهو مجموعة تمزج بين الفن والمجتمع » أو الاتحاد المكسيكي للعمال الحرفيين والمصورين والمثالين . وكانت الجماعة الأخيرة نوعا من الاتحاد التجارى الذى يتعامل مع الحكومة والذى يحى أرباح الفنانين .

والدرجة التي وصل اليها انفصال الفنان الحديث من المجتمع وجعلته الى حد ما تحت رحمة التجارة ، لم ترغمه فقط على العزلة بانهاجه أساليب تجريدية مختلفة ، بل دفعته أيضا في بعض الحالات الى أن ينتظم في مجموعات تحمي وتساعد نفسها . وبالرغم من قلة مايسمعه الجمهور العام عن بعض هذه التنظيمات ، فانها ذات أهمية كبرى لما تقوم به من توحيد صفوف أعضائها لأهداف اجتماعية وللمعارض ولأغراض أخرى . ولقد قام بعضها بدور كجزء من الحالة السياسية القائمة في وقتنا الحاضر ، ولكن سواء كانت موجهة توجيها اجتماعيا أو كان هدفها جماليا بحتا ، فإن العدد المتزايد لمثل هذه التنظيمات يؤكد المآزق الذى وصل اليه ألفنان الحديث من الناحيتين الاقتصادية والجمالية ، ويؤكد عزله الغريبة التي أحيانا مايزداد ، وأحيانا ماقل ، في القرن ونصف القرن الأخيرين .



## تطور فنان حديث مرموق

لقد استطلعنا عند بحث تطور ميكل انجلو كفنان تقليدي أن نرى علاقة وثيقة نسبياً بين الفنان وعصره ، فقد لاحظنا مثلاً ، كيف كانت قبور المدينتي استجابة جزئية من المثال للحالة السياسية غير المستقرة وقتئذ وبأسه حيالها • ونلاحظ كيف صورت بعد ذلك الصورة الجدارية **الحكم الأخير** التي على الحائط البعيد لكنيسة السيستين رد فعل ميكل انجلو الناتج عن التوجيه الحاطي الذي كان في فترة التنظيم الديني المضاد (Counter Reformation) في إيطاليا • ومن الممكن إذن القول بأن مثل هذا التطور الفني هو جزء لا يتجزأ من القرن السادس عشر ، لأن الفنان كان يعمل وقتئذ من أجل منظمة دينية رئيسية مباشرة ، ومن أجل أمراء تجار لهم أهميتهم ، ومن أجل شخصيات سياسية •

ويمكننا أن نرى كذلك في تطور فنان نموذجي حديث مثل بيكاسو ، انكسارات معينة لعصره ، وعلى أي حال ، يتركز عمله على زمننا الحاضر بشكل مباشر ، ولكن إلى الحد القليل الذي لا يعمل فيه من أجل الحكومات والمؤسسات ، ولكن من أجل معارض تقام في المتاحف وصلات العرض ولأجل الخاصة جداً من محبي الفن من الطبقة المتوسطة الراقية ، الذين يستخدمون العمل الفني كشكل رفيع من أشكال التسلية ، أو للجاه الاجتماعي • وهكذا يتطور أسلوب الفنان الحديث عامة بطريقة منطقية وأساسية أقل من أسلوب الفنان التقليدي مثل ميكل انجلو وروبنز وجيوتو ورمبرانت ومثل هؤلاء الذين كان على عملهم أن يكون استجابة مباشرة لمطالب الجمهور ، ولقائيس العصر وللظروف المشابهة • فبينما كان الفنان التقليدي مواطناً مستقلاً يخلق فناً غالباً ما يمرض أمام العالم ، كان الفنان الحديث غريباً عنه • وما يخلقه هو إما أن يكون لنفسه ، وإما لعالم الفن المحدود الخاص •

### الفن التقليدي كضاد للتطور الفني الحديث

نستطيع في أكثر الأحيان أن نكتشف في تطور فنان تقليدي التغير من طريقة تجريبية مبكرة — كان في أثنائها من زواول المهنة صغيراً يتشرب تأثيرات بيئة المباشرة — إلى مستوى أصيل أكثر تأكيداً حيث يعطي معظم ما يقدمه من عمل طابعاً مميزاً • وقد يستمر في عمله عند المستوى الثاني ، أو قد يلجأ إلى إبداء معان فلسفية أو قائمة على التأمل أو التصوف أو معان أخرى في سنوات متأخرة تنقسم بنضج أعظم من البلوغ الفني • فهو من الناحية الاجتماعية ، قد ظهر من تحت سقف مرسوم أستاذه الذي دربه

وسط سيل من المنافسة بين المراسم والأساتذة الذين أصبح هو الآن في مستواهم .  
 لوجود نقابة من الفنانين قد حد من عدد من يمكن أن يصبح أستاذًا ، وكانت النقابة  
 في نفس الوقت قد وضعت مستويات معينة تلزم الفنان بأن يعمل بموجبها - حسب  
 العرف المتفق عليه ، أو حسبما يكلف به فعلا من أعمال . وأبعد من ذلك ، كانت العلاقة  
 بالمعلم علاقة مباشرة ( على الأقل حتى نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن  
 عشر ) ، وبدون الحاجة إلى جهود وساطة متعهدي الفنون .

وكانت العلاقة في النهاية بين الفنان وعالم الأثاث والأواني والمجوهرات  
 والأشياء الأخرى الكثيرة « النافعة » في الحياة اليومية علاقة حقيقية ، مادام كل شيء  
 يحتاج إليه المنزل المترف يصممه أحد هؤلاء الأساتذة الحرفيين ، ومادام مصنوعا صناعة  
 يدوية . وللتشابه الكبير بين الفنون التطبيقية وما تسمى « بالفنون الجميلة » ، كان من  
 الممكن للفنان أن يفكر دون تردد في أن يصمم شيئا نفعيا مما يحتاج إليه حفل زواج ،  
 أو احتفال ما ، أو خديعة عيد ميلاد أو « صنفوق الأمل » ، وما إلى ذلك ، لأن  
 مثل هذه الأشياء كانت دائما جزءا من عمل الحرفي . ومن أجل هذه الأسباب الكثيرة  
 المتنوعة كان الفنان التقليدي جزءا من عصره بشكل يصعب علينا تفهمه اليوم .

وليس تطور أستاذ معاصر من أساتذة الفن - كما لاحظنا - جزءا مكملًا في بناء  
 المجتمع الحديث . بل سوف يكون من العسير علينا أن نشير إلى مراحل فنية متنوعة على  
 أنها جزء من شكل منطقي للتطور ، إلا إذا كنا نألف التواءات واتجاهات أسلوب الفنان  
 الحديث . وتصعب تتبع تطور بيكاسو للمقدّر إذا ما اخترناه أفضل أستاذ حديث  
 معروف ( بمقارنته بتحويلات ميكل أنجلو ( انظر الباب ١٥ ) ، تتسع أهمية عمله  
 الحقيقية كدلالة على أن الفنان لا يعمل من أجل المجتمع بوجه عام ، ولكن من أجل جزء  
 ضئيل منه . وبالرغم من أنه حقيقي أن الفنان التقليدي قد عمل كذلك من أجل الطبقات  
 المتعلمة ، فإن الكثير من أعماله قد عرض للجمهور العام لسبب ما أكثر مما هو الفنان  
 في وقتنا الحاضر . وكان من عمل الفنانين الحديثين في معظم الأحيان منذ الجزء الأخير  
 للقرن التاسع عشر أن ينتجوا من أجل جمهور صغير جدا يطلع على المجلات الفنية ويرتاد  
 صالات العرض . وبدلا من أن يضطر الفنان الحديث إلى أن يتكلم بلغة شعبية إلى حد ما  
 فهو يتكلم بلغة مبهمة بشكل متزايد ليست من أجل الرجل العادي أو موجهة إليه .

وبين ، حتى تطور أستاذ بارز مثل كوكو شكلا ، أهمية النعابة ، وأهمية الوسطاء  
 الذين يبيع لهم أعماله ، وأهمية تغير ما هو مألوف شائع وعوامل أخرى مماثلة ليست  
 لها علاقة ما أو أدنى علاقة بالفن . ومن الضروري أن يبدأ الفنان الحديث بأسلوب معين  
 يتخله عن أستاذه أو عن طراز آثار اهتمامه ( هو ) في متحف ما ، أو عن اتجاه موجود  
 وراء جذبا ، وقد يشير الاتجاه هو نفسه بعد فترة ليبدأ في طريقة جديدة ، نتيجة لسامه  
 عما يقوم به . أو لقوة نماء طراز جديد ما ، أو لتأثير شخصية فنية فلتة ( مثل  
 سميران أوكاندنسكي ) أو لأن الأحوال التي ارتقت بوسائل الاتصال قد جعلت الكثير  
 من الأساليب متاحة له . وقد يكون اختيار الأسلوب مشكلة حقيقية بالنسبة لطالب  
 الفن العادي ، وغالبا ما تكون مجبرة بإضاعة على اليأس ، فاستاذ الفن الحكيم هو وحده  
 الذي يستطيع أن يرشده في هذا الشأن .

واذا ما دققنا النظر في عصر كمصرنا ، نجد أن ما فيه من أساليب فنية يتضاعف عددها وتتشعب ، باعثا على الحيرة عند الغريب عنها - أي عند الجمهور غير المحب للفن - . وكانت هذه الحيرة إلى حد ما حقيقة واقعة في الماضي كذلك . بالرغم من أنه يبدو من هذا البعد الزمني أن عددا من هذه الاتجاهات الرئيسية قد تبلور في كل عصر قبلوا محكما . ولدنيا اليوم ما يبدو تنوعا أكثر غنى من الاتجاهات في الأسلوب ، ليس فقط بين فنان وآخر ، بل أيضا بين العمل المبكر لفنان وبين اتجاهاته التالية وحركاته الفنية مدا وجلدا .

وتتميز حالة كاندنسكي بانضمام علاقته المباشرة بالعالم أجمع ، واستعاضته عن هذا بولائه لمالم الفن . وهو عالم قائم بذاته حيث يقيم النقد ما يوجد من مقاييس وحيث تلعب التقاليد دورا ضئيلا . ويجب هنا أن نفرق بين الدور المنعزل الذي يلعبه الفنان في ياس عند منتصف وأواخر القرن التاسع عشر ، مواجهها للنقاد المتنزهين والجمهور ، وبين وضع الفنان في وقتنا الحاضر . ولا يزال فننان حديث معاصر من القرن العشرين مثل بكمان بدون جمهور عام بمعنى ما كان لبيوتو وميكل انجلو من جمهور ؛ إذ أن كثيرا من نواحي عمله غير معروف للجمهور العام . إلا أن لديه بالفعل في صلبه قلة تتصف بالفضيلة ، وهي مجموعة لديها الذوق والمال ، ويتجلبب إليه هؤلاء الناس بواسطة جهود سماسرة الفن الذين لهم نفس القدر من الذكاء ، فبالدور الذي يلعبونه كوسيط ، يعرفون الناس بموهبة جديدة . وحتى هؤلاء الذين لا يستطيعون الشراء ويقفرون على القراءة عن هذه الموهبة ، يلهبون لمشاهدة عمله ، ويشتررون نسخا منه مطبوعة ملونة ، أو يسهمون بغير ذلك ، كل حسب مستواه الاقتصادي والذهني .

ويصبح التصوير أو النحت شكلا من أشكال السلعة الفنية تخدم أغراض المتعة والباه ، وهي بذلك تغطي شكلا جديدا لدور فردى للفنان الحديث . وقد ينتظر منه الآن أن ينتج عملا كاعمال هنري مور أو ديران أو روو حتى يستفيد العمل بما يوازي ما يدفعه . ولكن لأن الفنان هو الذي يقرر بدلا من المجتمع مايجلث في الفن ، فهو يستطيع أن يتعكر - وغالبا مايضل - طرازا أو أسلوبا جديدا يجري وراء كل من الفنانين الآخرين وجمهور الفن كالقطيع .

### بابلو بيكاسو

يجب عند تأملنا إلى تنوع تغيرات أسلوب بيكاسو وتشعبها ، أن نضع نصب أعيننا حقيقة تدل على أنه لا يوجد سواء في المصور الحديثة قد مر بمراسل انتقال كثيرة ، وكان له مثل هذا النجاح ؛ ألا أن حالته سوف تجعل من الأساس الذي نسير عليه شيئا دراميا . بابلو بيكاسو ( ١٨٨١ - ) هو ابن مدرس رسم إسباني . اهتم بالفن وهو طفل في المباشرة وأقام أول معرض له في برشلونة وهو في السادسة عشرة . وقام في عام ١٩٠٠ بأول زيارة له لباريس ولكنه عاد سريعا بعد ذلك إلى وطنه . وكان أسلوب بيكاسو في هذه المرحلة ينتمي إلى واقعية القرن التاسع عشر ، مثل شيبينين (Steinlen) . ثم زار باريس مرة أخرى في العالم التالي

شكل ( ٢٢٧ ) يابلويكاسو : شخص  
يشرب الأيسنت • من مجموعة جيرشوين سابقا ،  
بنويورك •



حيث أصبح مهتما بالحركة الحديثة . أولا عن طريق التأثريين ، وبعد ذلك عن طريق أعمال جوجان وفان جوخ وتولوز لوتريك وفيلارد (Vuillard) ودنيس (Denis) ومن اليهم • وقد امتزجت المجموعة الأخيرة بعملها الجانب العاطفي الخاص بحركة ما بعد التأثرية والتواء الرمزية الخاصة بالقرن التاسع عشر الأخير والقرن العشرين المبكر •

ومن بيكاسو من عام ١٩٠١ الى عام ١٩٠٤ بما يسمى بمرحلته الزرقاء • وفي هذه الأعمال تلعب كتابة المصورين الرمزيين ( تولوز لوتريك بنوع خاص ) واستطالة أشخاص الجريكو الغامضة ، دورا هاما ( انظر شخص يشرب الأيسنت شكل ٢٢٧ ) ، وحيث استعمل تولوز لوتريك الأخضر العنيف ليدل على بعض حزنه ، اتخذ بيكاسو نوعا من الأخضر مائلا للزرقة له طابع حزين يتفق مع طبيعة موضوعاته. وهي موضوعات العاهرات والسكران والأمهات الفقيرات والشحاذين المكفوفين وماشابه ذلك • وفي خلال هذه الفترة المبكرة من حياته في باريس كان بيكاسو فقيرا فقرا يدفع الى اليأس • وهناك تعرف بكتاب مثل ماكس جاكوب الذي كان يقاسمه حبرته ، فكان ينام جاكوب نيلما حين كان بيكاسو يصور ، وفي النهار كان المصور ينام بدوره •

وكانت صور السيرك التي رسمها بعد ذلك امتزاجا مائلا بين استطالات محورة للأشكال وغموض ولكنها كانت مخضبة باللون الوردى - وهي المرحلة الوردية • وفي خلال العامين التاليين أو نحو ذلك ، اتجه بيكاسو الى أسلوب أكثر رزانة وأقل امتعا ،

تمتزج فيه روحية التعبير الموجود في كلاسيكية القرن التاسع عشر ( مثل أعمال بوفيس دي شافان ) بالظواهر الأكثر شاعرية من فن بول جوجان • وأحيانا ما يكون تأثره بالكلاسيكية قويا للغاية (عام ١٩٠٦ ) . تكاد تكون ذات طابع يوناني • وكانت الحياة في هذا الوقت مازالت صعبة جدا ، فبالرغم من انه قد باع مصداقة صورة للمتعهّد فولار (Vollard) فان أحواله لم تكن ميسرة على الاطلاق مهما يكن الوسط البوهيمي الباريسي مشوقا ومثيرا بالنسبة له •

وعلى حد قول بيكاسو ، كان تغيّره الى شكل أكثر ميلا الى النحت متأثرا بالنحت الايبيري القديم ( وأيبيريا شبه جزيرة اسبانية قبل العصر الروماني ) ، وكانت نتيجة ذلك ظهور أعمال لها الطابع الأثري ، مثل الصورة الشخصية المشهورة جرترود شتاين التي نفلت عام ١٩٠٦ • وقد صور عددا من اللوحات في خلال ذلك العام مؤكدا هذا التأثير الايبيري بما له من طابع ثقيل جامد • ولقد أثار في نفس الوقت المعرض الذي أقامه الوحشيون عام ١٩٠٥ ضجة كبيرة بوجهة انكارهم للطبيعة واهتمامهم بالثقافات البدائية والأجنبية • وبعد ذلك اتجه هو ( وكثيرون غيره ) نحو النحت الافريقي ، وكان قد اشترك فيسه مائيس وفلاميك وديران وفريز (Friesz)



شكل ( ٢٢٨ ) بابلويكاسو : الراقصة

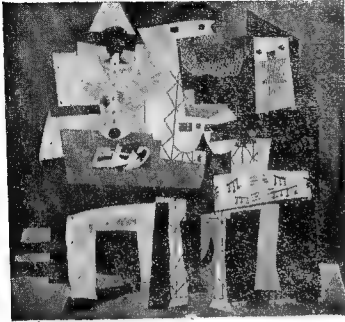
الظليمة • من مجموعة والتر ب • كروزلر ،  
الابن ، بنويورد •

وغيرهم . وكان هناك بالإضافة الى ذلك ، في « الصالون » حيث آثار الوحشيون ضجبتهم . مكان مخصص لمشر لوحات لسيزان . وفي العام التالي لهذا الحدث ، عرضت عشر لوحات أخرى لسيزان ، وعرضت في عام ١٩٠٧ - وهو العام الذي جاء بعد موت الفنان العظيم - ست وخمسون من صوره في عرض تذكاري ضخم .

وتشير لوحة الواقعة العظيمة عام ١٩٠٧ ( شكل ٢٢٨ ) الى اهتمام بيكاسو للتزايد بالمشكلات الفنية في حد ذاتها بدلا من اهتمامه بالتعبير عن الانفعال العاطفي الأدبي أو الروائي مثلما هو في اللوحة السابقة شخص يشرب الايسنت ( شكل ٢٢٧ ) ، وحيث يؤكد بيكاسو في صوره التي صيقت هذا العمل مباشرة من قبل شخصه القصيرة الغليظة وكانهم يجلسون الترفصاء ، فهو قد اتجه الآن الى نوع من الشكل ذي زوايا يكاد يكون غير ذي وزن ( مثل المستحجون في لوحات سيزان الأخيرة ) ويرتبط ارتباطا وثيقا بخلفية الصورة مع وجود مساحة صغيرة واضحة تقوم بينهما . ولم يعد الوجه وجهًا ، بل هو قناع كالتحت الأفريقي . بسطحات محفورة حفرًا عتيفا . وكل من العناصر الأفريقية وعناصر سيزان مفيدة هنا بالنسبة لبيكاسو . إذ تعطيها العناصر الأولى بساطة في الشكل ومسطحات ذات زوايا تتخلق عند تقاطعها طابعا جديدا للمساحة له قوة كاملة ، غير أنه متوتر غير منطلق مع ذلك ، وتدخل اليه الأخيرة علاقة من علاقات المساحة جديده محدودة - أي تتصل بخلفية الصورة تتداخل في أمانيتها ، ولي لوحة الواقعة العظيمة يصبح الستار من عل اليمين والشخص ذاته وخلفية الصورة في امتزاج معقد من حيث المسافة بين كل منها والآخر ، وهو بذلك ينقل الأسلوب الذي بدأه سيزان في العشرين السنة التي تبدأ بعامي ١٨٨٠ و ١٨٩٠ خطوة الى الأمام ( انظر شكل ٢٢٩ ، ٢٣٠ ) .

وعمل بيكاسو على تطوير ما كان معروفًا باسم التكعبي التحليل خلال الأعوام من ١٩٠٩ الى ١٩١٢ بعد مدة قصيرة من التردد ( انظر شكل ٢٢٤ ) . وكما هو متلما حاول التأثيريون عام ١٨٧٠ تحليل أثر الضوء عندما يتلألأ عبر سطح معين ، قد حاول التكعبيون وفي مقدمتهم بيكاسو ( وبراك ) أن يقرروا الى الأذهان مظهر حركة الشكل . ولقد سبق أن إشرنا الى فكرة « حدوث الأشياء في وقت واحد » - أي فكرة رؤية مظاهر متعددة لشكل واحد في نفس الوقت - عند الكلام عن التكعبي . وملطى الصور التكعبيية مثل صورة كهان تأثير المنظار الذي به قطع من الزجاج الملون ومرآتين ليبين أشكالا متماثلة لا تنتهي . وفي هذه الصور يخطو الفنان الى داخل الصورة عبر الاطار ليسير حول الشيء المرسوم ، وهكذا ينتقي الفنان لتكوينه مظاهر متعددة للكان كانت قد صاغتها عينه - وهي الاوتار ، وقائم الكمان وجوانبها - ثم يعيد تنظيمها في هذا التكوين الأبيضواي .

استمر بيكاسو على الاتجاه التالي من فنه ، وهو المذهب التكعبي التركيبي (Synthetic Cubism) مع فترات توقف فيها هذا الاتجاه وتنوع - كما هو مشار اليه فيما بعد - حتى عام ١٩٢٣ تقريبا . ويتضمن هذا النوع الجديد من تعدد الرؤية في وقت واحد أن يعتمد الفنان مشاهدته للوضوع الذي لا يفعل فيه غير أن يختار بأسلوب تكويني بحث عندها من المظاهر التي تبدو هامة من حيث الشكل أو اللون بدلا من

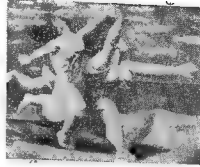


شكل ( ٢٢٩ ) بابلويكاسو : الموسيقيون  
الثلاثة ( ماردى جرا ) ، ١٩٢١ • متحف الفن  
الحديث بنيويورك •

الطريقة التي يسير فيها حول الشكل ليرى جوانب كثيرة له في وقت واحد كما في لوحة **ماردى جرا** (Mardi Gras) أو **الموسيقيون الثلاثة** التي نفذت في عام ١٩٢١ ( شكل ٢٢٩ ) • ويكون التركيز هنا على الطابع الزخرفي بدلا من أن يكون على تداخل المساحات ، وبالرغم من أن عنصر الایماز بالشكل واضح تماما • واللون هنا أكثر قوة من ذي قبل ، بينما زاد كثيرا الاتجاه الى البعد في نطاق مساحة محدودة بين خلفية الصورة وسطحها الأمامي •

وتشتمل فترات التوقف المختلفة التي حدثت في أثناء هذا التطور على مجموعات متعاقبة من صور شخصية « واقعية » ظهرت في خلال عامي ١٩١٤ - ١٩١٥ وعلى صور للبلاتية الروسي بملابسه وأستاره ، وعلى أعمال مماثلة تمت في عام ١٩١٧ بروما • ويكتنف هذان الاتجاهان أعوام الحرب ، التي يبدو أن تأثيرها في بيكاسو لم يكن ذا أهمية ( كما لم تكن غير هامة كذلك بالنسبة لغيره من الفنانين وإن لم يكن جميعهم ) ربما لأنه كان إسبانيا ، وبذلك لم يكن له دخل مباشر فيها • واستمر بيكاسو في العمل كذلك مع جماعة المسرح السفسطائين في المدة ما بين عامي ١٩١٩ ، ١٩٢١ •

وفي أثناء عام ١٩٢٠ انتاب أوروبا عامة نفور من الأساليب الحديثة التي تجاوزت الحد • واشترك هذا مع الفتور الذي أصيبت به أوروبا في السنوات التي تلت الحرب مباشرة في بحث المذهب الكلاسيكي في كثير من البلاد • وكانت كلاسيكية بيكاسو الجديدة أكثر تميزا مما سبق أن بذله من جهود لتجربته السابقة لهذا الاتجاه في حوالي



شكل ( ٢٣٠ ) بابلوبيكاسو : السباق  
من مجموعة الفنان ( صورة مصرح بها من  
متحف الفن الحديث )

عام ١٩٠٥ . والكثير من أعماله ( الكلاسيكية ) التي قام بها في العشرة الأعوام التي تبدأ بعام ١٩٢٠ تتصف بضخامة الشكل والهدوء في اتزان من حيث الصياغة . وتكاد تصطبغ صورة **السباق** ( شكل ٢٣٠ ) بالناحية السريالية ، يخلفيتها الزرقاء المذهلة ، وبالحركة الموجودة في العلاقاتين وهما تجريان عبر الرمال في دھول غريب من الحرف . وعندما استخدمت مكبرة كستار لباليه دياجيليف **القطار الأزرق** (Diaghilev ballet Le train bleu) كان لثقلها تضاد فعال من مشهد الحركات الرياضية عند شاطئ البحر التي تتميز بالخفة . وبين هذا العمل والصور الكلاسيكية التي تتصف بالتحفظ والضخامة مثل صورة **السيدة ذات الرداء الأبيض** ( شكل ٢٣١ ) التي نفتت في العام التالي ، استمر بيكاسو في أعماله التي تنتمي الى المذهب التكعبي التركيبي ، وكان من ضمنها صورة **الموسيقون الثلاثة** التي سبقت الإشارة إليها . ولوحة **السيدة ذات الرداء الأبيض** الهادئة ذات الكلاسيكية المتناحية في أصلاتها هي مجرد وجه آخر لأعمال بيكاسو « الكلاسيكية الجديدة » في فترة من أغنى وأكثر فتراته إنتاجاً ، والتي حوت - بجانب أعمال أخرى - ابتكارات بعيدة الاختلاف مثل هذه الصورة ومثل صورة **السباق** والرسوم ذات الخطوط الجميلة النقية الموجودة في كتاب أوفيد « تغيرات الأشكال » (Metamorphoses) .

ونحن نجد بيكاسو في المظهر التالي لتطوره منذ عام ١٩٢٣ وما بعده ( ولسنين عديدة تالية ) وقد تناول التكعبيية التركيبية ذات الزوايا الموجودة في **الموسيقون الثلاثة** وأكسبها شكلاً زخرفياً ولكنه يعتمد الآن على الخطوط المقوسة ، مثل اللوحة المعروفة **غطاء المائدة الأحمر** ، ولوحات أخرى مماثلة . ومع ذلك لم يمنعه هذا من الرجوع من وقت لآخر الى التكعبيية السابقة ذات الزوايا . ويسير جنباً الى جنب مع التكعبيية ذات المتعنيات نوع جديد انفعالي متزايد من التكعبيية «القلقة» أو «الاضطربة» ونحن هنا نستخدم اللفظ استعملها مراراً جماعة السرياليين التي وجدت فعلاً خلال العقد الذي يبتدئ بعام ١٩٢٠ والتي ظهرت نشرتها (Manifesto) قبيل ظهور أعمال كالصورة المشهورة **الراقصات الثلاث** ( شكل ٢٣٢ ) . وبتركيههم على ما بيعت على الحرف ، وعلى ماهو غير مألوف ، وما يثير الأحلام المزعجة ، وما هو مرعب ، أصبحوا فاتحة فترة هامة للغاية من حياة بيكاسو .



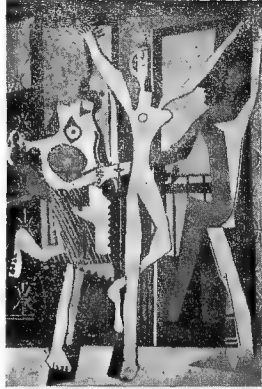
وقد ترجع تغيرات بيكاسو المنهلة في الفترة ما بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٣٠ الى اعمال السيرباليين الأصفر سسفا والاكثر تجريدا في ذلك الوقت . مثل ميرو (Miro) وتانجوي (Tanguy) الا أنهم كانوا كذلك مصدرا هاما للإلهام عند كثير من الفنانين أنتجوا اعمالا في النحت في الربع قرن الذي تلا ذلك مثل مور وليبشيتز وغيرهما . وفكرتهم الأساسية هي إبراز شكل من شكل آخر . وتكلس وهم على وهم . وأشخاص نوعن بشيء من أصل الوجود ، أو بمخلوقات من كوكب غريب غير معروف .

وفي حوالى عام ١٩٣١ ، عمل بيكاسو على تنويع طريقته التكعيبية ذات الأقواس لتشتمل على مجموعات من خطوط خارجية قوية سوداء ، فنتج عن ذلك ما هو معروف بتكعيبية الزجاج المشق (Stained Glass Cubism) المتمثلة في اللوحة الشهيرة **فتاة أمام مرآة** بمتحف الفن الحديث بنيويورك . وبينما هو مستمر في هذا الطراز ، أنتج أيضا عددا من التماثيل الهامة ، كثير منها متأثر بالأشكال المتنوعة السابقة وبأشكال أخرى مثل التمثال المشهور **الديك العظيم** (شكل ٢٣٣) ، وهو مزيج غنى نابض يبعث على قليل من القلق في أشكال منحنية انحناء ثقيل . وقد بلغت النروة من الناحية الحسية الشاعرية مجموعات جديدة من الحفر « الكلاسيكي الجديد » قام بتنفيذها في الفترة ما بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٦ .



شكل ( ٢٣١ ) بابلويكاسو : المصيدة  
 ذات الرءاء الأبيض ، ١٩٢٣ ، متحف  
 المتروبوليتان لامن بنيويورك .

شكل ( ٢٣٢ ) بابلويكاسو : اثر العصابات  
الثلاث ، ١٩٣٥ • معارة من الفنان لخص  
الفن الحديث بنويوروك •



وكان قد بدا مع عام ١٩٣٤ فى أن يصور موضوعات مصارعة الثيران بعد زيارته  
لبرشلونة مسقط رأسه • ويضيف هذا نقطة لم تكن واضحة قبل الآن الا فى أعماق  
افكاره ، وهى عنف صيغة التعبير ، والطابع الذى يتسم بالخوف مما يوحى فى وضوح  
تام بالمميزات البارزة فى صورة جيرنيكا التى قام بها عام ١٩٣٧ ( شكل ٢٣٤ ) •  
وهذا العمل الآخر هو مزيج من لون واحد بين التعبيرية والسيرالية والتكعيبية • وقد  
تولد عن انفعال المصور الفاضب عندما ضرب سلاح الطيران الألمانى الذى كان يعمل  
من أجل الجنرال فرانكو مدينة جيرنيكا المنزوعة السلاح فى إقليم باسك (Basque)  
ويجمع بيكاسو هنا بين صفات الخوف المثيرة للأحلام المزعجة السيرالية ، والانفعال  
العنيف للبحث التعبيري عن المعنى الدفين ، وتحطيم الشكل الذى يتلازم فى سمو مع  
تكعيبية بيكاسو • وربما لم تصور أية لوحة فى عصرنا حب التعذيب والوحشية التى  
كانت فى تلك الفترة التى بلغت فى جنون بعيدة عن الانسانية فى عين المصور الاسبانى  
بمثل هذا العنف الذى يتصف به هذا العمل •

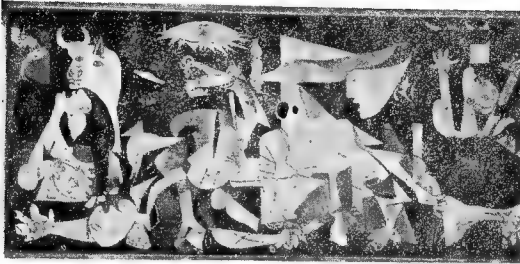
وما يميز بنوع خاص بعض الأشكال التى فى هذه اللوحة وأعمال أخرى لبكاسو  
جاءت فى الأعوام القليلة التالية هـو التحريف التعمد للرؤوس التى يرسمها بحيث  
يمكن رؤية أعينها وجانبيها الاثنى فى وقت واحد • ويختلف هذا جوهريا عن الأسلوب

التكميبي السابق الذي اختار فيه الفنان اختيارا متعمدا الى حد ما أوضاعا مختلفة من حيث المنظور لموضوع واحد - ويعطي هذا التحريف الجديد للشكل بالنسبة للمشاهد طابعا عنيفا غير عادي للناحية التعبيرية المؤثرة عند المصور - وعلى أى حال ، قد استخدم هذا التحريف بعد ذلك فى أعمال يبدو معناها زخرفيا أكثر من كونه عنيفا ، بالرغم من أنه من العسير أن ننظر الى بعض الصور التي نفذت فى أواخر عام ١٩٣٠ دون ارتجاف عاطفي طفيف ، خاصة عندما يقترن ما بها من تحريفات من انعدام الدرجات اللونية فى ألوان تشبه ألوان فان جوخ .

ومن عام ١٩٤٠ حتى نهاية فترة الحرب ، أى نهاية الفترة التي تقع بين عامي ١٩٤٥ - ١٩٤٦ عادت لوحات بيكاسو الى نوع من التعبير فى ألوان مسطحة نسبيا ، غنى بالألوان الزاهية والخطوط الخارجية المقوسة التي تؤدي الى أشكال منحنية ، وتلتوي من حيث المنظور مثل الأشخاص « ذات الوجهين » التي كان يرسمها من قبل . ولقد وصل نحتنا الى مستوى رفيع يتمثاله العايس المعبّر تعبيرا عظيما **رجل معه حمل** الذي يرجع الى عام ١٩٤٤ ( شكل ٢٣٥ ) . ومن الصعب هنا أيضا أن نجد أى ارتباط واضح بين الفنان وأعظم حرب قامت فى التاريخ ، من العسير أن نحس أين تلمس هذه الحرب فنه . ومن المؤكد كانت حياته فى باريس تحت حكم النازى بعيدة طبعاً كل البعد عن أن تكون حياة سعيدة ؛ إذ قد عانى رائد الحركة الفنية الفذ من مضايقات لا تصدق، وعانى ممن تعاونوا مع الألمان محاولين أن تكون لهم الخطوة لدى القوة المحتلة أكثر مما عانى من الألمان أنفسهم . وفيما عدا ذلك ، كان وجوده فى باريس على أية حال ، فى



شكل ( ٢٣٣ ) باوليبيكاسو : **الملك العظيم** ( من البرونز ١٩٣٢ ) . من مجموعة بيثروتسون ، ليوبولد .



شكل ( ٣٣٤ ) بابل بيكاسو : الحروب « جويليكا » • ملك الفنان ( صورة مصرح بها من مكتب الفن الحديث )

إنهاء هذه السنين المريعة الهاما مستمرا لرجال الفكر الذين رأوا فيه رمزا للتعبير الحر . فمن أجل صموده ضد النازيين كان بيكاسو هو الفنان المميز في مسالون الحرية (Salon de la Liberation) سنة ١٩٤٤ • الا أن هذا الحدث قد أوجد شيئا من المظاهرة ضد بيكاسو ، وخصوصا لأن الفنان كان قد أعلن لتوه عضويته للحزب الشيوعي •

وقد ظهرت منذ نهاية الحرب العالمية الثانية تغيرات أخرى في الأسلوب يمكن تمييزها في الحامات المختلفة التي تناولها بيكاسو • وقد كان نشيطا بالأخص في فنون الحفر وفي ميدان الخزف • وتبين صورة اليوم الحمراء والبيضاء التي قام بها عام ١٩٣٥ ( شكل ٣٣٦ ) شعوره نحو الحامة الأخيرة بإمكاناتها اللونية المسمية • وقد جال في مضمار الحفر بأنواع كثيرة متنوعة من التعبير ، كان من أكثرها أهمية طراز من طراز الليتوجراف قريب جدا في الروح والشكل ذى البعدين من تصوير الكهوف التي ترجع الى العصر الحجري (Paleolithic) في اسبانيا •

وتمثل لوحاته التي قام بها في فترة ما بعد الحرب مباشرة الاستمرار والتغير الطفيف نسبيا في الأسلوب الذي سبق هذه الفترة مباشرة ، أي الأساليب ذات الخطوط الخارجية القوية في أشكال مدببة لها أوجه مزدوجة وألوان فان جوج غير المنسجمة • واتجه مع نهاية عام ١٩٤٠ الى ترجمة أخرى لهذا الأسلوب أكثر خيالا وشاعرية وغنى بالألوان الموسيقية مع التركيز على التعبير المجازي المحكم في تكوينات كبيرة يشوبها اللون البنفسجي • ولم يكشف معرضه الكبير الذي أقيم للوحات بيكاسو في روما صيف عام ١٩٥٣ عن مجرد أسلوب آخر ، بل أيضا عن ثروة في الأساليب لم تكن قد

شكل ( ٢٣٥ ) (اليمين) بابلويكاسو :  
 دجل معه حمل ، ١٩٤٤ • مجموعة ر • ستيرجس  
 انجرسول ، فيلاديليا ، بنسلفانيا •

شكل ( ٢٣٦ ) بابلويكاسو : اليوم  
 الحمر ، والبيضاء ( من الحزب ، ١٩٥٣ •  
 متحف لويس ليري ، باريس •



شوهدت من قبل الا من هؤلاء الذين قد أسعدهم الحظ بزيارة مرسمه • واحدة من  
 الظواهر الحارقة للعادة لهذا التتابع العظيم للأعمال التي قام بها ، هي مجموعة من  
 المناظر الطبيعية الرومانتيكية التعبيرية يرجع تاريخها الى هذه الفترة التي تلت الحرب ،  
 وهي صور ذات شاعرية مريرة وأمسكال تنفطر لها القلوب • ولقد أظهر العرض  
 العظيم لأعماله في متحف الفن الحديث بنيويورك عام ١٩٥٧ مدى شهرته التي بلغت  
 الذروة في الولايات المتحدة •

وفي مدة تتراوح بين سنتين عاما ، انتقل بيكاسو من أسلوب آخر ، يشرب  
 ويأخذ لنفسه ما يحتاج اليه أهدافه الفنية • فتأثر بالحركات المعاصرة ولكنه ارتفع بها  
 جميعا الى مستوى أكثر جادة واتعاشا من ذي قبل •

وبالرغم من أن مشكلة كسب القوت عند بيكاسو قد حلت عن سعة كبيرة في  
 وقت مبكر من حياته الفنية ( ١٩٠٧ - ١٩٠٨ ) بواسطة متعهد فني اسمه كانويلر  
 (Kahnweiler) الذي وثق في الفنان ثقة كائنة بحيث ساندته بأن يعقد صفقات  
 مستديمة لعمله وبأن يعمل على ترويجه ، الا أن صلته بالجمهور على الاجمال لم تحل  
 بعد • فكان عملاؤه الرئيسيون ، لبعض الوقت ، من أثرياء الأجانب مثل الرومي

تشموكين (Tschoukline) الذي بدأ في شراء أعمال بيكاسو حوالي عام ١٩٠٧ ، ومثل متعهدين ناشرين كنولار (Vollard) الذي انتفع به في رسم الصور الايضاحية في الكتب ، أو مثل بآليه مونت كارلو الروسى بما يحتويه من مناظر وملابس • وبمولد جمهورية ويمار (Weimar) الألمانية الفيدرالية عام ١٩١٩ ، اشترت متاحف المانية عديدة صور بيكاسو وآخرين غيره من الفنانين الحديثين ، حتى حلول العهد النازى في عام ١٩٣٣ •

وقد لقي بيكاسو نجاحا ماليا ملموسا اذا ما قورن بمعظم الفنانين الحديثين بالرغم من التجاؤه الى جماعة قليلة نسبيا من محبى الفنون • الا أنه يجب مقارنة هذا بانعدام النجاح المالى لآخرين كثيرين غيره حتى وقت متأخر نسبيا من حياتهم الفنية • خصوصا في البلاد التي لا يفاخر فيها للمتعهدون بالتعامل مع الفنانين بالطريقة التي غامر بها كانويلر مع بيكاسو •

ولندع هنا جانبا ؛ اذ يبدو البحث الذى قمنا بتصويره واضحا على أى حال ، وهو عن التطور النوعى الشخصى المفاجيء نسبيا بعد مرحلة معينة • ويبدو واضحا كذلك كونه جزءا من علاقته بالأزمة علاقة غير مباشرة بدلا من أن تكون علاقة وثيقة • وهكذا لا يبدو أن للحريرين العالميتين ارتباطا وثيقا بعمل بيكاسو ، لا فى أسلوبه أو فى موضوعاته • والثىء الوحيد للماصر الذى يشير اشارة صريحة الى الحريرين هو لوحة جبرنيكا التى قام بها عام ١٩٣٧ ، والتي هى رد فعل لاسبابى يشسر بالوطنية • وعمل بيكاسو فى عام ١٩٤٥ فى مشروع تصوير جدارى يسمى المظن لبيبن معاملة النازيين ضد اليهود فى معسكرات الاعتقال ، ولكنها فى الظاهر لم تتمد اطلاقا مرحلة الرسم السريع •

وإنفق عن اهتمام الفنان الجديد بالسياسة اليسارية لوجتان متقنتان رمزيتان اسمهما السلام والحرب نفذا فى خلال عامى ١٩٤٩ و ١٩٥٠ ، وهما تمكسان عوامل الضغط الذى عاناه من الجماعات التى اتصل بها حديثا وليس من الشقة النابمة عن تطوره كفنان • وقد قام بتصوير هاتين اللوحتين بعد عدة سنوات من الحرب العالمية الثانية بغير السرعة التى نفلت بها اللوحة السابقة جبرنيكا وبغير المحاصص الشخصية التى تتميز بها ( هـله اللوحة ) ، ويكاد يكون هذان العملان أول وآخر جولة له فى الحقل الاجتماعى أثناء تلك الفترة •

ولزاما على الفنان الحديث أن يهتم بروحه وبمشاكله الفنية بدلا من مشكلاته الدنيوية ، بوضعه الخاص تجاه المجتمع ، وبما قد سمي عزله ، وبطبيعة رعاية الآخرين له رعاية محدودة مصطنعة ، وهذا هو الطريق الذى يجب عليه أن يطرده • ويجب ألا يؤخذ بحثنا هذا فى تفيرات أساليب بيكاسو على أنه نقد ، ولكنه بالأحرى دليل على مرونة الاتجاه عند الفنان الحديث ومقدار الفرق بينه وبين فنان الماضى •

الجزء السادس  
تقييم العمل الفني





## الاتجاه نحو مقاييس الحكم على العمل الفني

كيف نحكم على عمل فنى من الناحية النوعية ، ولو فى حدود عامة ، أو هل لكل مرد حكمه الخاص به ؟ هل يمكن اعتبار النقد الفنى مهارة فى حد ذاته ( إذ هو ليس علما بدون شك ) أو هل للرجل العادى غير المدرب نفس الصفات التى تؤهله للنقد ؟

يلد النشاط الفنى عند ذوى الخبرة الذين يستطيعون على الأقل التمييز بين أصالة أو زيف عمل معين من أعمال الفن على وجود نوع ما من القياس يقرر بواسطته ذوى الخبرة مصدر العمل ، من حيث أصله ومنبعه وتاريخه وطريقة صياغته • ويدفع الرجل العادى إلى ذوى الخبرة الفنية من أجل هذا الرأى اجرا قياسيا إلى حد ما تماما مثلما يدفع من أجل استشارة طبية أو قانونية أو أية استشارة مهنية أخرى •

ويصل ذو الخبرة الفنية إلى قعرته على التحقق من لوحة أو صورة مطبوعة أو شيء آخر بعد سنوات من المزاولة المهنية لمثل هذه الأعمال • ويستطيع أن يخبرنا إلى حد ما بحكمه مشافهة ويقول لنا فى بضع كلمات بما وراء هذا العمل وبسبب شعوره بأصالته أو غير ذلك • تماما مثلما يستطيع الطبيب أن يقرر تشخيصه • فقد يقول ذو الخبرة مثلا أن ملامح إحدى صور الملءاء غير متقنة إلى حد أنها لا يمكن أن تكون قد نلفت على يد رفاةيل ، أو أن نسبة الصيقتان إلى صائر الجسم لا تطابق قاعدة معينة • ويتشابه هذا مع الطبيب عندما يحدد الأعراض التى يشتدل عليها تشخيصه •

وتكمن وراء هذه التفصيلات دراية الخبير أو الطبيب الكاملة. التى فيها يتكرر كثيرا ظهور مجموعة متمزجة من العوامل المتشابهة أو المتماثلة ، والتى على ذلك ترشد كلا منهما على التوالى فى أن يقول أن الصورة مزيفة ، أو أن المريض يشكو من مرض معين ، وبالرغم من أن هذه الأحكام غالبا ماتبدو صادرة عن البديهة فهى ليست كذلك الا من بعيد ، فهى نتيجة للتجربة مثلما هى نتيجة لعمل منطق لاشعورى ناتج عن التدريب •

وعندما يأمر الطبيب للمريض بأن يلزم قراشسه ، فإن الرجل المريض يعمل بنصيحته ، وعندما يقول الخبير الفنى للمشتري المنتظر للوحة ما أن العمل موشع شك ، فمن المعتاد ألا يقوم بشرائها • ومن الطبيعى أن المريض أو المشتري قد يبحث عن رأى ثان •

وعندما يصدر الناقد الفنى ، على أى حال ( لا خبير للمعارض أو الزادات ) حكما بأن أحد الفنانين يمد هاما ( أو غير هام ) ، فإن فئات من الذين قد يصسبحون نقادا

من بين الأشخاص الماديين تكون مستعملة تماما لمناقضته على أساس أن رأيهم في قيمة رأيه • وبينما لا يناقش أحد ( أو تقريبا لا أحد ) حكما صحيحا صدر عن خبير معترف به على الأساتذة القماء ، فهناك عدد لا يحصى من الناس سوف يناقش طابع الأحكام الصادرة عن ناقد الفن المعاصر ، ومن الواضح ألا تكون مثل هذه المناقشات كالآراء المتعددة التي تصدر عن زملاء نقاد ، الذين تكتفي أحكامهم من معرفة كاملة بالفن المعاصر والفنانين المعاصرين ؛ التي اكتسبوها من الاتصال بالفن يوميا لفترة طويلة من الزمان • ولا تسمح حقيقة رفض النقد لعمل ما ، على أي حال ، للرجل العادي بأن يزعم بأن هذا يقلل من شأن مشكلة النقد كلها لتصبح مسألة رأي — لا أكثر مما قد يسمح به في بعض الميادين الأخرى • وإذا لم يكن هناك دليل مباشر على عكس هذا ، فقد يزعم الرجل العادي بأن الناقد ، من خلال خبرته الطويلة ، يعرف أكثر مما يعرف هو وبذلك يكون في مركز أفضل يتيح له النقد •

### تكوين حكم عن القيمة الفنية

لقد رأينا في مجرى هذا الكتاب ، أن كل ثقافة تضع لنفسها مقاييسها الخاصة التي بها تتحدد قيمة أعمالها بشكل معقول من حيث كونها ناجحة أو غير ناجحة ، وإذا تفاهينا عن الأحداث الاجتماعية الطارئة ، أو الثروة ، أو النفوذ ، التي قد تضع شخصا ما في المقدمة في زمن معين فإننا تعلم أن لكل عصر مقياسه الفني ( أو مقاييسه ) التي يؤثر في مركز الفنان • وليست مقاييس الماضي ، كما حاولنا أن نبينها ، هي مقاييسنا اليوم ؛ إذ بالعكس لا يمكن أن نطبق ما نفضله أو ما نتحيز له على أعمال أزمنة سابقة • وهنا نجد طريقا مزدوجا عند كل من نهايتيه • فلا يمكننا الحكم على دقائق بنفس المبادئ التي نحكم بها على بيكاسو ، أو نحكم على مينى ار • سي • أي • بنفس عبارات الحكم على البارثون •

وقد يستنتج النقد كما يفعل ذوو الخبرة المقاييس الفنية لفترة ما بدراسة أعمالها الرئيسية دراسة دقيقة ، أو بدراسة بيانات النقد التي صدرت عن معاصري الفنانين من المهتمين ، إذا ما وجد مثل هذه البيانات • وبهذه الطريقة نتمكن من أن نكشف عن مقياس محدد معين لكل عصر حتى ولو كان ذوقنا اليوم مختلفا اختلافا كبيرا • فيجب علينا مثلا أن نقدر التصوير الصيني الذي ينتمي لعصر أسرة تانج في القرن الثامن الميلادي ، بما له من معنى شاعري وبمجموعة قوانين خاصة وبخلوه من نوع التعبير الذي نمتدح عن المسافة ، حسب القواعد الخاصة به ، التي يملكها بناء على الأدب الصيني القديم ، وليس بواسطة مقاييسنا الجارية • وإذا كنا نفعل غير ذلك فنحن كمن انتقد شخصا صينيا لأنه تكلم بلغة الخاصة بدلا من اللغة التي تحدث بها •

وفي نطاق هذه لمراحل المتفرقة من النوق — أي مراحل النوق في العصور — نجد أن لكل الأمل في الجودة أو القيمة الفنية غير ميسر دائما • فهناك اختلاف بين واتو ولاكريت (Lancret) في القرن الثامن عشر الفرنسي ، أو بين رمبرانت ومن تبعه في القرن السابع عشر الهولندي • وكما يمكننا أن نحس بوجود مصورين

## ٤١٣ الاتجاه نحو مقاييس الحكم على العمل الفني

فاجئين الى حد ما في تلك العصور ، فانه يمكننا أن نؤكد وجود أعمال ناجحة الى حد ما قام بها فنان واحد .

وقد تتولد اتجاهات مختلفة كثيرة في وقت واحد - وغالبا ما يحدث - عن عصر معين . ويصود هذا الواقع من أنه بينما تقارن بصفة عامة بين مصورين مثل فيرمير وتيربورك من القرن السابع عشر الهولندي (انظر أشكال ٣٢ أو ١٦٢ و ١٣ أو ٢٢٧) . نجد أن لوحات ومبرانت ليست من نوع لوحات فيرمير كلية وعلينا أن ننقدها على أمس مختلفة .

الأ أنه يمكن لفنان مثل مبرانت أن يقيم تقييما نسبيا في حدود مقلدي هذا الأستاذ العظيم ( حيثما وجدوا ) أو في حدود الأعمال القريبة التي قام بها . ولحسن الحظ لا يولد فنان وهو كامل النضج ( الا ربما بين البدايتين الذين لم يحصلوا على شيء من التعليم ) وبذلك نتاح لنا فرصة تقييمه . فالفنان جزء من تقليد ما ، لذلك يمكن نقد مبرانت الشاب بالنسبة الى المصادر التي استقى منها فنه مادام قد تصلم المهنة في مكان ما ، أو نقد الجريكو في حياته المبكرة . أو فان جوخ . أو بيكاسو بالنسبة الى المصادر التي اخلوا عنها الفن . ويجب أن يوزن مبرانت في حالة نضجه أو بعد أن تقدمت الحياة بالميزان الذي خلقه لنفسه وذلك هو مساهمته الواضحة في الفنون . ولأننا نعلم أن الفنان كثيرا ما يبحث لنفسه عن مشكلات فنية في نوع معين من التجربة ، فلنحن نعرف أن جيمس لوحات مبرانت أو الجريكو ليست متعادلة في النجاح أو في الأصالة . ولن يظهر تلك القيم النسبية غير التعرف الدائم الطويل بحل فنان معين .

ومن المقول في مثل هذا التقييم النقدي أن نفترض بأن الرجل المادى المتوسط مهما يبلغ مقدار حساسيته أو مهما يبلغ ادعاؤه بذلك ، فهو أمام نقص معين اذا ما عوزته المعرفة والثقافة ومجرد الآلة التي يستعملها الشخص المدرب مهنيا وذو الخبرة في التحليل النقدي .

ومن المؤكد أن هذا النقص في المعرفة لا يستثنى الرجل المادى من الاستمتاع بالعمل الفني حسب مستواه الخاص ، ولا يشك أحد في امكان مساعدته في أن يزيد ويصق من متعته وفهمه .

•••

## الفنان وأرتباطه بمقاييس عصره

اذا كان علينا أن نحاول مثلا تعريف لوحة تيربورك للفرقة الوسيطة ( شكل ٢٢٧ ) ، التي تنتمي الى القرن السابع عشر الهولندي ، فمن اللازم أولا أن نقرر الى حد ما صلة الصور بتلك الفترة في مجموعها . واذا ما كانا ناه فيرمير العظيم مثلما هو في لوحته الأخيرة الفتاة والبريق الله وفي لوحته المسيفة والقيشاة ( انظر شكل ٣٢ ، ١٦٢ ) فانه ليبين أن فيرمير مهم بوجه عام باقامة مجموعة من مسطحات متوازية في تسلسل داخل مساحة الصورة . وتتوازي هذه المسطحات مع الحظ الاقوى الرئيسي لاطار الصورة نفسه . ويبدو تيربورك عند نقدنا للوحته

**الفرقة الموسيقية وللأعمال المشابهة** ، مهتماً بخلق تصور لمساحة أكثر اتساعاً وانحرافاً وضعت فيها عناصر معينة بحيث تقود العين إلى خارج الصورة عند زاوية معينة • وهنا توجد القيثارة والتشيللو والكرسي الذي تجلس عليه المرأة وزاوية جسمها وانسياب ثوبها عبر الكرسي متحركة جميعاً في ذلك الاتجاه • وإذا ما أجمنا الطرق التي اتبعها تيربورك ، فربما نقول انه قد أكد من زوايا المنظور ونوع ملمس الأقمشة والخشب والزجاج وما إلى ذلك •

ويهتم فيرمير كذلك بخصائص الملمس مثلما نجد في **الفتاة وإبريق الماء** إلا أن هذه الخصائص ليست غاية في حد ذاتها فهي تفرض نفسها بشكل يقل عما هو في عمل تيربورك • ويضع الملمس لتأثير العمل الكلي عند فيرمير • أما من حيث تأثيرات المساحة والمنظور ، فهي تشتمل كذلك على اختلافات في الرأي والتكوين • وقد تكون معالجة فيرمير للمساحة مفهومة تماماً فهما أكبر إذا ما قورنت بمعالجة موندرين لها ، وهو أحد مواطنيه من القرن العشرين ( انظر شكل ٣٣ ) ؛ إذ نجد عنده أيضاً الوحدات الهندسية الجامدة التي تتكون من مربعات أو مستطيلات متداخلة في مربعات ومستطيلات أخرى ، وتنتقل المستطيلات قليلاً وتغير من حيث النسبة ، كما هو الشأن عند الفنان الذي يسبقه • ويعمل كل من فيرمير وموندرين في نطاق حدود صنعها لنفسه من



شكل ( ٢٢٧ ) جيرارد تيربورك : **الفرقة الموسيقية** • متاحف الدولة ببرلين •

مساحة ضيقة نسبياً تحدث في داخلها الحركة الكلية • وحسب العلاقة الوثيقة بين الأشكال وما يحيط بها من مساحة تساعد على إقامة امتدادات هي في الغالب التأثير الرئيسي الصادر عن الصورة أو جوهرها •

والى هذه الدرجة وبهذا المعنى ، قد يمكننا القول بأن أهداف فيرمير هي أساساً أكثر دقة وتركيزاً من أهداف تيربورك من حيث :

١ - التأثيرات السطحية لقيم للمس •

٢ - الانحراف الزائد والأوضح والأشد رؤية المتمد لمساحة غير محدودة •

ونساء فيرمير فوق ذلك من المحور أو نقطة التقاء كل الحركة الموجودة في صورهن ، أما أشخاص تيربورك فهم يساعدون في خلق السياق نحو خارج الصورة •

وقد نقول إذ أنه بالرغم من أن هذا الفرع من التصوير الهولندي مهم عامة بالوصف الهندسي للمساحة ، وتأثيرات للمس ، وبالتكوينات المفتوحة بدلاً من التكوينات المغلقة ( وكذلك بالإضافة التي تجلب الأشياء لتلقى بانكاسات أحدها على الآخر ) تبقى الحقيقة من أنه في نطاق هذا الأسلوب العام المقدر ، يبين كل من الفنانين الاثنين اختلافات معينة ظاهرة في وضوح وإلى هذا الحد يصبح من الصعب نوعاً ما أن نقارن الواحد بالآخر إلا بالطريقة العامة التي سبق أن رأيناها •

### الفنان وارتباطه بأهدافه الخاصة

وعلى ذلك نتجه إلى لوحة أخرى من لوحات تيربورك لنقارنها بلوحته **الفرقة الموسيقية** ، وهي لوحة **فتاة تقرا** ( شكل ٢٣٨ ) • يمكننا في كل من العامين بالإضافة إلى صفة للمس القوية للأشياء ، أن نرى دلائل واضحة على اهتمام المصور بالمساحة ذات الاتجاه المنحرف في خطوط تنقلنا إلى خارج الصورة عند إحدى الزوايا • ولا يبين أي من العامين تركيزاً على الشخص الرئيسي كنقطة تلتقي عندها اتجاهات الحركة نحو الداخل كما هو في عمل فيرمير • وفي كل من صورتى تيربورك نستخدم الناس كوسيط تتجه به الحركة نحو الخارج • وفي لوحة **الفرقة الموسيقية** بدلاً من ذلك السائق الأبيض الركن الشمالى ويتجه بنا نحو الخارج في ناحيتين ، كما تقبل ذراع وراس آلة التشيللو • ويؤدي غطاء القيثارة واللوحه التي على الجدار الذى ترتبط به من حيث الرؤية نفس الوظيفة في ذلك الاتجاه ، وينتقل التركيز على لون الصورة القوى التي إلى اليسار بالعين نحو الشمال •

وبما أننا قد أقمنا علاقة بين كل من لوحتى تيربورك بالآخرى وبيننا اختلافات فيهما عن أعمال فيرمير ، فأننا نستطيع أن نحاول المقارنة بين أعمال تيربورك أحدها بالآخر من الناحية النوعية ؛ إذ يكن واحد من أكثر الفوارق المميزة أهمية بين هذه الأعمال في النسبة التي بين الأشخاص ومساحة الصورة • ففي صورة **فتاة تقرا** بلصم شكل الفتاة الصغيرة الدقيق دوراً فعالاً للغاية • فهي لا تعمل فقط كنقطة بداية



شكل ( ٢٢٨ ) جيرارد تيربورك : لقاء  
 لثلاثة • من مجموعة فون بانويتز • ( مسورة  
 مخرج بها من روزنبرج وستيل ، ليوبورك •

تنتشر منها اتجاهات الحركة انتشاراً تتميز به أعمال تيربورك ( إلى مقعدها وإلى  
 المنضدة وإلى خريطة الحائط ) ، ولكنها تتلاءم تماماً مع المساحة داخل العمل • ويوجد  
 في صورة **الفرقة الموسيقية** على أي حال ، إيهام معين في الطريقة التي تسيطر فيها  
 عازفة الصيللو على الفراغ ذي الحدود بشكل واضح داخل الصورة ، وتأتي ذراعها  
 بشكل ما تحت القيثارة ويظهر رأسها وهو يصل في شكل طاهر إلى نفس مستوى  
 الزاوية الأمامية لتلك الآلة • وعلى ذلك فهي ليست مبنية في نسبة حقيقية أو فعالة  
 تتفق مع القيثارة أو مع المرافقة لها من خلف تلك الآلة •

ولا تبدو المرأة الأخرى التي ترتدي قميصاً ذا لون بنفسجي صمم بحيث يبعدها  
 عنا ، متلائمة تماماً مع المسافة المخصصة لها . ويعطى الجزء العلوي من جسمها في الحقيقة  
 إحساساً يوحى بأنه مبتور أو يظهر وكأنه تمثال نصفي جالس على قمة القيثارة •  
 ولا تبرز المسافة المصورة التي بين المرأتين التحول الحاد في الحجم بين كل منهما •  
 وخطوط بلاط الأرض التي تزيد من الشعور بعمق المسافة في لوحة **فيرمير الفتاة وابريق  
 الكاهن** ( شكل ٢٢ ) أو في أعمال أي من الفنانين الآخرين الذين ينتمون إلى تلك الفترة  
 بما فيهم تيربورك ، لا تبدو أنها قد نجحت تماماً في هذه الحالة •

ويمكننا على ضوء نقط الاختلافات البسيطة هذه . بين صورتى تيربورك . القول بأن الفنان قد حقق أهدافه فيما يختص بالمسافة والنسبة فى لوحة فتاة تلقى ولكنه لم يحققها فى لوحة الفرقة الموسيقية . وفيما يختص بالتأثير العام الذى يقع على المشاهد لهلذين الصلحين ، فإنه يمكننا القول مرة أخرى بأن هناك تبسيطا وتركيزا فيما يعطيه العمل الأول من اثر ، فى حين يميل العمل الأخير الى امتزاج أجزائه المكونة له ليبعث على سيرة بصرية معينة .

### الفنان متصبها بتأثير أستاذ عظيم

من الواضح أنه يحتمل للفنان أن يواجه يوما عصيبا ، بل عاما عصيبا . وحقيقى كذلك فى عصر مثل عصرنا عندما تحدث تغيرات خطيرة فى عالم الفن أو عندما تسيطر شخصيات معينة ( بيكاسو مثلا ) على الأسلوب الفنى . أنه قد يحتاج كثير من الفنانين الآخرين الى وقت طويل حتى ينضجوا نفسجا ذاتيا . وتنفص هذه الصعوبة عند رفايل مصور عصر النهضة الايطالى ، ولقد سبق أن ناقشنا بعض أعماله . فهو رجل قد وهب طبيعا هادئا حلويا عصيبا ، وقد استطاع فى النهاية أن يضى على أشغاضه نبلا فى الهيئة وقوة فى الشكل ، وكان ذلك ما يميز به عصر النهضة عامة .

ويصل الى أعظم مظهر من مظاهر قوته كلفنان بشكل واضح عن طريق التعبير الرقيق بل العاطفى ، ولم يكن ضجيج ميكى انجلو والمجد الذى بذلك هو الأساس الذى يتفق وميل رفايل ، لأن فاعليته الأساسية كفنان تكمن فى عالم الوفاء والرقعة والاشماع العاطفى الهادئ فى نطاق المسافة العميقة الممتدة ، كما فى لوحته مدوسة البنا ( شكل ١٥١ - ) أو صورة علوه الفجر ( شكل ١٦ ) .

وعلى أى حال كان رفايل عام ١٥٠٧ ، عندما شرع فى تصوير لوحته **الفجر** ( شكل ٢٣٩ ) ، لا يزال تحت تأثير ميكى انجلو القوى ، إذ غمرته فى بساطة قوته العاطفية فى هذا العمل . ونلاحظ المجهود المبذول للوصول الى التأثير على المشاهد فى الطريقة التى يحمل بها الرجلان المسيح أو يتظاهران بأنهما يحملانه بها وفى درجة من الرجولة غير لازمة تؤكد « المبالغة فى التمثيل » فى هذا العمل بوجه عام . ولكى يثبت الحركة فى الجسم الانسانى ، قد أظهر رفايل المرأة التى فى أقصى اليمين راكعة ، وركبها من ناحية المشاهد ، والجزء الأيمن من الشكل ملئف بعيدا ليتمكن من استقبال جسم العذراء المغفى عليها بين ذراعيها ، وهو جزء من ذلك الطابع المسرحى للجسم غير مرض وغير لازم إطلاقا .

ولكن علينا أن نعلم أن تأثير ميكى انجلو على رفايل كان قفالا . وما قام به رفايل البالغ من العمر اثنين وعشرين عاما هو استمارة جسم المسيح الهزيل من تغال الرحمة من عمل المثال العظيم ( شكل ٢١١ أ ) . ولكن الشكل الذى صوره رفايل لا يحتاج بالتاكيد الى كل ذلك السناء فى الجلب والذبح الذى ييسو هنا . وقد تتناول رفايل بنفس الطريقة فكرة المرأة الراكعة ذات الجسم الملتوى من لوحة ميكى انجلو **الأسرة القلصة** أو لوحة علوه دوني ( بصالة أوفيتسى فلورنسا )



شكل ( ٣٣٩ ) رفايل : الدفن • متحف  
يودجيزي برودا •

التي صورت عام ١٥٠٤ • ومع ذلك ، بينما يبين العمل القديم العذراء وهي تأخذ على كتفها جسم المسيح الصغير ، يظهر رفايل فعلا يستحيل أداءه كلية مفترضا بأن امرأة في هذا الوضع يمكنها أن تمسك بجسم انسان بالغ ثقيل مغطى عليه •

وربما بدت اقتباسات الفنان الشاب هذه وكأنها أفكار طيبة في ذلك الوقت ، ولكنها نتجت في شكل قذائل مشوش للأرجل وفي تأثير عاطفي مسرحي ، ربما كان ملائما للفكر الاقليمي في بروجيا حيث كان على العمل أن يقام فوق قبر الطاغية المقتول استوري باليوني (Astorre Baglioni) وبالرغم من أن رفايل لم يكف عن استمارة أفكار ميكلا انجلو من ناحية الشكل بسبب هذا « الخطأ » الوحيد ، كانت أعماله الأخيرة التي تأثرت به فيما بعد أكثر نضجا من حيث التكوين • ويمكننا مقارنة التصوير الجداري الذي نفذ بعد ذلك في الفاتيكان ، مثل اللوحة التي تعد قياسية في رعايتها منسوبة إلينا ( شكل ١٥١ ح ) بما تتصف به لوحة الدفن من مساحات مكتظة حيث يزدحم المنظر الطبيعي بالأشخاص •

ولقد تأثر اليوم كثير من الفنانين تأثرا سطحيا ببيكاسو وبكلمان وبالشخصيات العظيمة الأخرى التي تنتمي الى عصرنا كتلاميذ لهم • وإذا لم يتجاوزوا هذه المرحلة فانهم سوف يبقون مجرد اتباع وكثير منهم لا يتجاوزها • ومن جهة أخرى يبرز البعض فعلا وهم على مستوى من التأثير أرفع وأكثر عمقا ، فيصحبون جزءا من حركة قد تدلن



بالكثير لأى من قادة الفن الحديث ، إلا أنه من غير الضروري أن يكون هو الذى يقرها بميله .

ومن أجل مانسعى اليه من أغراض ، يمكننا فى حالة رفائيل ، أن نقارنه بنفسه من حيث المساحة والتوازن وما إلى ذلك ، ويمكننا مقاومته فى بعض حالات معينة بالمصادر التى استقى منها فنه ، وإلى الحد الذى يتشبع فيه رفائيل أو أى فنان آخر بالانكار والأشكال المقتبسة من الآخرين ويحصل منها تميرا روحيا خاصا به ، إلى هذا الحد فقط يصبح من حقّه أن يكون استلذا يتصف بالاستقلال ، وهذا بدون شك هو مانجح فيه رفائيل فيما بعد ، كما تشهد بذلك عن سعة لوحات علواه **الفجر** و **ملبوسة اثينا** .

### الحكاية وفقدان القيمة الفنية

ويظل الاتباع أتباعا فى بعض الحالات ، كما سبق أن قلنا ، غير متكئين إطلاقا من الارتفاع فوق سلسلة استعارات فنية أسوء مضمها . وقد تأكد هذا من مصادلتنا لأعمال مختلف الفنانين ذوى الأهداف الفنية المتقاربة تقريبا معقولا ، مثل زميرانت وكثير من تابعيه أو مثل واتو والمجموعة التى قامت بحكاكاته بما فيهم باتن ولانكريت فكل من هذين الآخرين قد قلد تكوينات واتو وتنظيمات ألوانه ، كما قلد بدون شك موضوعاته التى تحمل معنى الشهامة . ومع ذلك فإننا عندما نقارن بين إحدى لوحات واتو التى تعد نموذجا لأعماله وهى **فرقة الكوميدي فرانسيز** ( شكل ٢٤٠ ) بلوحة نموذجية من لوحات لانكريت وهى **قصيدة لافاموجو** ( شكل ٢٤١ ) فإننا نجد اختلافات نوعية هامة .

وللتكوين الذى يعد نموذجا لتكوينات واتو ( انظر أيضا **الابصار إلى جزيرة سيثيرا** شكل ١٦٨ ) استمرار فى الحركة من جانب إلى آخر ؛ إذ يبدأ التكوين كى صورة **فرقة الكوميدي فرانسيز** من الظلال فى اليسار عند الموسيقىين ، ويتجه إلى المساحة الخفيفة التى تتوسط الصورة ، ثم يتقدم فى سلسلة موجات عريضة من الغزو والظل أو منحنيات من تحلل الشباب الذى يدير لنا ظهره ، ثم إلى الخارج بالزوجين من الناس على اليمين . وفوق ذلك ، فإن النظرات المتبادلة بين الشباب والفتاة الراقصة تبعث دفئا يكفى أن ينقلنا من وسط الصورة إلى جانبها . ويربط لانكريت بين أشخاصه ، من ناحية أخرى ، بالهيئة البدائية نوعا ما بجعل الراقصة تمد ذراعيها إلى اليمين وإلى اليسار .

ويكمن الفارق الهام الثانى فى طبيعة الأشكال نفسها ، إذ أن للقلد غالبا ما يخفق لا كامراة . ومن الصعب أن نطبق هذا الكلام على نساء واتو الصغيرات اللطيفات اللوالبات اللامى يعبرن حقيقة عن الفكرة التى وجدن هناك من أجلها .

ويمكن ملاحظة فارق آخر هام . وفيه يكمن معنى اللوحات المذكورة كله ، إذ يقدم



شكل ( ٢٤٠ ) جان الطران واتو : فرقة الكوميدي فرانسيز • مناسبات الدولة ببرلين •

لنا واتو عملا من فعل أحيال يعتمد على الحس ، يصبح في صيفته الشاعرية الثابتة منظرا من مناظر الحياة المسرحية كناية مغرية مثيرة عن الحب بوجه عام • ويكاد يكون هذا هو الشأن دائما في فن واتو • أما لانكريت فهو على العكس أكثر تحديدا أو مادية • وتمكس صورته أحد الأزمنة وفيه تبدو الراقصة اما وحدها واما مع من يحبها وقتئذ • وتصبح الصورة هدية ماجة لامرأة معينة وليست للحب •

### عقبات وتطلعات

إذا أهتم القارئ بأنه ينتقل خطوة الى الأمام بهذه المقارنة ، فمن الممكن له أن يقارن بين أعمال تلاميذ ميرانت ، نيكولاس مايس ، وجيرارد دو (Gerard Dou) وأعمال استاذهم • ويجب على أي حال أن تؤيد هذه المقارنات بالحقيقة من أن التلميذ قد يحاول في الغالب أن يقوم بشيء يختلف عما فعله ميرانت ، ويمكن البت في هذا بفحص أعمال كثيرة لكل من الفنانين وليس باختيار عمل واحد قام به كل منهما •

وفضلا عن ذلك فإن الباعث على مقارنة عمل مبكر لفنان ما بما أنتجه فيما بعد ، قد يؤدي الى استنتاجات سقيمة ، لأن الفنان في شبابه لم يكن بالتأكيد يحاول عمل مقام به في الكبر • فنقول مثلا أن عمل ميرانت المبكر أقل عمقا من عمله المتأخر ويتبين هذا بالمقارنة ، الا أننا لا ننيز لذلك الأعمال المبكرة • فنحن نتقبلها كما هي ومن أجل مكان يحاوله الفنان الشاب في تلك اللحظة من الزمان •



شكل ( ٢٤١ ) ليولا لالكريت : ولصة لأكامارجو \* من مجموعة ميلون بالتحف الأمل

للن ، واندنطون \*

وقد تبدو دراسة الفن والاستمتاع به في حدود ما اثرنا اليه طول الوقت ، أكثر تعقيدا مما يود أن يعتقده بعض الماديين من الناس ، مثل الأشكال الأخرى من الممارسة الثقافية \* ولا يدعو هذا الى الدهشة نظرا الى الواقع من أن ممارسي الفن ينتجون أنواعا مختلفة منه منذ آلاف السنين وتولد في كل فترة أنواع مختلفة من الفن تنتشر في كثير من الجهات \* وقد يكتفى بعضنا فعلا بالابتهاج اليسير الأولي حقا عند تعرف عمل فني أو موسيقى ، أو عند التحقق منه \* وليس ضروريا أن يكون لهذا النشاط معنى بالنسبة الى الفهم بالرغم من أنه غالبا ما يكون مبهجا للنفس \*

وقد يود آخرون من بيننا التقدم الى مستوى آخر من التلوق \* فيمكن تجمع مثل هذا الطريق وحده من خلال الاتصال المستمر بالفن بجميع أنواعه وخاصة الأعمال الأصلية ، حيثما يمكن العثور عليها \* فمتلما نقترب من هذه الأعمال - كما فعلنا هنا - بقصد محاولة الكشف عما يحاول الفنان الوصول اليه ثم نتجهد في تقدير النتائج النسبي لما قام به من أعمال على أساس المقارنة ، فنحن بذلك نكون قد اتخذنا الخطوة الأولى الهامة نحو تفهم الفنون \*



## المراجع

### *Architecture*

- Built in U.S.A. Post War Architecture*, Henry-Russell Hitchcock and Arthur Drexler, eds, New York, Museum of Modern Art, 1953.  
Fitch, James Marston : *American Building*, Boston, Houghton, 1948.  
Hamlin, Talbot : *Architecture through the Ages*, New York, Putnam, 1940.  
Richardson, A. M., and Corfiato, H. O. : *The Art of Architecture*, London, English Universities Press, 1938.  
Zevi, Bruno : *Architecture as Space : How to Look at Architecture*, New York, Horizon, 1957.

### *Art in Everyday Life*

- Faulkner, Ray, Ziegfeld, E., and Hill, G. : *Art Today*, 3d ed., New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968.  
Goldwater, R. (in collaboration with René d'Harnoncourt) : *Modern Art in Your Life*, New York, Museum of Modern Art, 1963.

### *Drawings*

- Watrous, James : *The Craft of Old Master Drawings*, Madison, U. of Wisconsin Press, 1957.

### *History of Art*

- Gardner, Helen : *Art through the Ages*, 3d ed., New York, Harcourt, 1948.  
Gombrich, E. H. : *The Story of Art*, New York, Phaidon, 1950.  
Hauser, Arnold : *The Social History of Art*, New York, Knopf, 1951.  
Myers, Bernard S. : *Art and Civilization*, New York, McGraw, 1957.  
Sewall, John, I : *A History of Western Art*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1953.

### *Industrial Design*

- Gedion, Siegfried : *Mechanisation Takes Command*, New York, Oxford, 1948.  
*Idea 55*, Gerd Hatje, ed., bibliography by Bernard Karpel, New York, Wittenborn, 1955.  
Kouwenhoven, John A. : *Made in America. The Arts in Modern Civilization*, New York, Doubleday, 1949.  
Read, Herbert : *Art and Industry*, New York, Harcourt, 1944.

Wallace, Don : *Shaping America's Products*, New York, Reinhold, 1966.

### *Modern Art*

Barr, Alfred H., Jr. : *Picasso : Fifty Years of His Art*, rev. ed., New York, Museum of Modern Art, 1946.

—: *What Is Modern Painting ?* New York, Museum of Modern Art, 1953.

Elgar, Frank, and Maillard, Robert : *Picasso*, New York, Praeger, 1966.

*Masters of Modern Art*, Alfred H. Barr, Jr., ed., New York, Museum of Modern Art, 1954.

Myers, Bernard S. : *Modern Art in the Making*, New York, McGraw, 1950.

See also : Ritchie, Gledion-Welcker, etc., under *Sculpture*; Hayter under *Prints and Silk Screen*; Fitch, Hitchcock, etc., under *Architecture*.

### *Painting*

Constable, W. G. : *The Painter's Workshop*, New York, Oxford, 1954.

Hale, Gardner : *Fresco Painting*, New York, Rudge, 1933.

Mayer, Ralph : *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, New York, Viking, 1957.

### *Prints and Silk Screen*

*Guide to the Processes and Schools of Engraving* (British Museum Handbook), London, 1923.

Hayter, S.W. : *New Ways of Gravure*, New York, Pantheon, 1949.

Heller, Jules : *Print Making Today*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1958.

Hind, A. M. : *History of Engraving and Etching*, Boston, Houghton, 1923.

Ivins, William M., Jr. : *Prints and Visual Communication*, Cambridge, Mass., Harvard U. Press, 1953.

Sternberg, Harry : *Silk Screen Color Printing*, New York, McGraw, 1942.

Weitenkamp, Frank : *How to Appreciate Prints*, New York, Scribner, 1929.

Zigrosser, Carl : *Six Centuries of Fine Prints*, New York, Covici-Friede, 1937.

### *Sculpture*

Gledion-Welcker, Carola : *Contemporary Sculpture*, New York, Wittenborn, 1953.

Lynch, John : *Metal Sculpture. New Forms and New Techniques*, New York, Studio, 1957.

Rich, Jack : *The Materials and Methods of Sculpture*, New York, Oxford, 1947.

Ritchie, Andrew C. : *Sculpture of the 20th Century*, New York, Museum of Modern Art, 1952.

Struppek, Jules : *The Creation of Sculpture*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1952.

## كشاف تحليلي

( ١ )

Sphinx, the	أبو الهول ١٢٤
Apollo	أبولو ٢٩١
Apollo and Daphne, See Berini, G. L.	أبولو ودافني ( انظر بريني )
Soviet Union, (Soviet Russia)	الاتحاد السوفيتي ( روسيا السوفيتية ) ٢٨١ , ٢٩٣
Turks	الأتراك ٣٦٨
Etruscans	الأتروسكان ١٢٦
Asymmetrical balance	الوزن غير متماثل ٢٦٤ - ٢٦٤
Furniture	أثاث ٢١٢ - ٢١٣ , ٢١٥
Athena (Parthenon)	أثينا ( البارثون ) ١٤٥ , ٢١١
Athena Lemnia	أثينا آلهة ليمنيا ( تمثال ) ١٣٥ , ٣٠١ - ٣٠٢ , ٣٠٤
Athena, Athenian Art	أثينا , فن أثينا ١١١
Acropolis	الأكروبول ٣٠١ - ٣٠٢
Adam. See Michelangelo; Creation of Adam	آدم . انظر ميكيل أنجلو ؛ خلق آدم
Argentina	الأرجنتين ٢٩٧
Aristotle	أرسطو ٢٦١
Old Masters	أساتذة الفن القديم ١٩ - ٢٠ , ٢٥٢ , ٤١٢
Spain, Spanish, Spaniard	اسبانيا , الاسباني , مواطن اسباني ٤٣ , ٩٩ , ١٤٩ , ٢٠٦
Australia	استراليا ٣٨١ , ٣٨٩
Lion of Mark, the	أسد القديس مارك ٣٣٦
Istanbul. See Hagia Sophia	اسطنبول . انظر جامع آيا صوفيا
Principles of Design	أسس التصميم ٢٣٥ , ٢٥١ - ٢٦٩
Scandinavia	اسكنديناو ٩٢
Alexander the Great	الاسكندر الأكبر ٢١١
Asia Minor	آسيا الصغرى ٤٤ , ٢٩٧ , ٣٧٠
Iron Work	أشغال الحديد ٢١٠ , ٢١٩
Stipple engraving	أشغال الحفر الاستيبل ١٩١
Tile Work	أشغال القيشاني ٢٠٥ - ٢٠٦
Metal Work	أشغال المعادن ٣٠٦ - ٢١١
Counter Reformation, the	الإصلاح الديني ( الحركة المضادة ) ٦٣ , ٢٧٧ , ٢٨٥ , ٣٥٦ - ٣٥٧ , ٣٦١ , ٣٦٥ , ٣٩٥
Augustus	اغسطس ( الامبراطور ) ٣٠٧
Kleenex package	أغلفة كليتيكس ٢٠
Roland, Song of	أغنية رولاند ٣٧١

- Aphrodite. See Praxiteles  
Aphrodite of Cyrene  
Africa, African Art  
Plato  
Academy of San Carlos  
Pilasters  
Alva ; Three Figures  
Nazi Germany, Nazis  
Le Beau Dieu. (Amiens Cathedral)  
Water colour  
Oriental water colour  
Olivetti typewriter (lettera 22)  
Snake Goddess (Crete)  
Winged Deity  
Frontality  
Emperor Justinian with Archbishop  
Roman Empire  
North America  
Latin America  
Central America  
Amsterdam  
Intonaco  
Ingres, J.A.D.  
England. English Art  
Angouleme, Cathedral of St. Pierre  
Bible, the  
Indonesia  
Inca  
Panathenaic amphora  
Portland Vase  
K'ang-Hsi Vase  
Black Figured Vase  
Wine Vessel (Shang dynasty)  
Glassware  
Black Plastic Sliced Bowls  
Opera, Paris  
Houdon, J.A., Voltaire  
Jerusalem  
Southern Europe  
Eastern Europe  
Northern Europe  
Western Europe  
أفروديت • انظر براكسيتيلس  
أفروديت الهة جمال سايرين  
افريقيا ، الفن الافريقي ٧٦ ، ٨٨ ، ٣٩٩  
أفلاطون ٣٠٢  
أكاديمية القديس كارلوس ٣٩٤  
أكتاف (صوامع) ٤٦ ، ٤٧  
الفا ثلاثة أجسام ١٩٧ ، ٢٨٤ ، ٢٨٧  
ألمانيا النازية ، النازيون ٦٥ ، ٢٢٦ ، ٤٠٦ ، ٤٠٨  
الإله العظيم ( كاتدرائية اميين ) شكل ٣٤ ، ١٢٧ ، ١٤٦ ، ٢٣٧ ، ٢٤٥  
ألوان مائية ١٦٩ - ١٧٢  
ألوان مائية شرقية ١٧٢ - ١٧٥  
آله أوليفيتي الكتابة ( نموذج بنط ٢٢ ) ٢١٧ ، ٢٤٣  
آلهة الثعبان ( كريت ) ١٢٥ ، ١٤٤ ، ٣٠٠  
آله مجنح ٢٩٨ ، ٢٩٩  
أمامية ٢٩٨ - ٣٠١  
الامبراطور جستنيان مع رئيس الاساقفة ٢٠٥  
الامبراطورية الرومانية ، شرق ٢٤١  
أمريكا الشمالية ٣٦٩ ، ٢٨٩  
أمريكا اللاتينية ٢٠٦  
أمريكا الوسطى ٨٨  
استردام ٣٢٤  
انتونكو ( طيبة خشنة من الصيص ) ١٥٧  
النهر ، ج ١٠٠ - ٧٥ ، ٨١ ، ٢٢٣  
البحر ، الفن الانجليزي ١٨٠ ، ١٨٩ ، ٢٨٦  
٣٢٢  
انجوليم ، كاتدرائية القديس بيير ٣١٤ - ٣١٥  
٣١٦  
الانجيل ٥٧ - ٥٩  
اندونيسيا ١٧٢  
انكا ٨٨  
آنية باناثنايك ٧٩ ، ٢٤٥  
آنية بورتلاند ٢٠٢  
آنية زهور من عصر كانج  
هزي ٢٠١  
آنية عليها أشخاص في لون أسود ٧٧  
آنية تبيد ز أسرة شانج ( ٢٠٩ ، ٢١١  
هوان زجاجية ٣٠٠ - ٢٠٣  
أواني سلامة من البلاستيك الأسود ٢١٦  
أوبرا باريس ٨٨  
أودون ، ج ١٠٠ - ١٣٤ : فولتير ٢٧٣  
أورشليم ٢٧١  
أوروبا الجنوبية ٣١٦  
أوروبا الشرقية ٣١٠  
أوروبا الشمالية ٣١٦  
أوروبا الغربية ٢٩٧







- Poussin, Nicolas; St. John on Patmos بوسان نيكولا : القديس جون فوق باتموس  
١٦٧ - ١٦٨ ، ٢٣٧ ، ٢٤٧ ، ٢٥١ ، ٢٦٢
- Poseidon بوسيدون ٣٣٥
- Bologna بولونيا ٣٥٠
- Polycritus. See also Doryphorus بوليكريتوس . انظر أيضا دوري فووراس  
٣٠٢ ، ٣٢٧
- Pompeii بومبي ٣٦٧
- Bewick, Thomas بويك ، توماس ١٨٤
- Pergamum بيرجاموم ٣٧٠
- Berman, Eugene برمان ، يوجين ٢٩٤
- Perugia بيروجيا ٤١٨
- Pisa بيزا ، ١١١ ، ٢٦٣ - ٢٦٦
- Pisano, Giovanni بيزانو ، جيوفاني ٢٢٧ - ٢٢٩
- Preaching Pulpit, Pistoia منبر الوعظ ، بيستويا ، القديس اندريا  
٢٢٧ - ٢٢٩
- Sant Andrea
- Pisano, Niccolo بيزانو ، نيكولو ٣٢٧ - ٣٢٨
- Preaching Pulpit, Pisa منبر الوعظ في بيزا ٣٢٩
- Baptistry of the Cathedral كنيسة العميد في بيزا ٣٢٨ - ٣٢٩
- Pisanello بيزانيلو ٢١٣
- Pissarro, Camille بيسارو ، كاميل ٢٧ ، ٧٣ ، ١٦١ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٥٣ ،  
٢٤٤ ، ٢٤٧
- Peasants Resting فلاحون يستريحون ٢٤ ، ٢٨ ، ١٥٣ ،  
٢٤٤ ، ٢٤٧
- Pevsner, Antoine بيفنزر ، انطوان ١٢١ ، ١٢٣ ، ١٤٠ ،  
٢٤٩ ، ٣٨٨ ، ٣٩١
- Picasso, Pablo بيكاسو ، بابلو ٢٠ ، ١٨٩ ، ١٨١ ، ٢٠٧ ،  
٢٩٤ ، ٣٩٤ ، ٣٧٢ ، ٣٨٤ ، ٣٨٦ ، ٣٨٨ ،  
٣٩٥ ، ٣٩٧ ، ٤٠٨ ، ٤١٣ ، ٤١٧ - ٤١٨
- Absinthe Drinker شخص يشرب الابست ٣٩٨
- Blue Period العهد الأزرق ٣٩٨
- Classicism الكلاسيكية ٤٠٢
- Convulsive Cubism التكعيبية المتوتبة ، القلق ٤٠٢
- Cubism التكعيبية ٤٠٠
- Curvilinear Cubism التكعيبية ذات الخطوط ٤٠٢
- Gertrude Stein جيرترود شتاين ٣٩٩
- Girl Before a Mirror فتاة أمام مرآة ٤٠٣
- Grande Danseuse الرافضة العظيمة ٣٩٩
- Guernica جرنیکا ٢٠٤ ، ٤٠٦ ، ٤٠٨
- Le grand coq الديك العظيم ٤٠٣ ، ٤٠٢
- Man with a Lamb رجل معه حمل ٤٠٥
- Mardi Gras (The Three Musicians) الموسيقيون الثلاثة ٤٠١ ، ٤٠٢
- Metamorphoses, Ovid ثير الأشكال ، أوفيد ٤٠٢
- Red and White Owl البومة الحمراء والبيضاء ٤٠٦ - ٤٠٧
- Peace and War الحرب والسلام ٤٠٨
- The Race السباق ٤٠٢
- Red Table Cloth غطاء مائدة أحمر ٤٠٢
- Rose Period العهد الوردي

Stained Glass Cubism	التكعيبية في الزجاج الملصق ٤٠٣
Three Dancers	الراقصات الثلاث ٤٠٢ ، ٤٠٤
Violin	كمان ٢٧٩ ، ٣٧٨ ، ٤٠٠
Woman in White	سيدة ذات رداء أبيض ٣٧٢ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣
Pueblo Indians	بيوبلو (هنود) ١١٢
Bellows, George	بيلو، جورج ١٨١
Bingham, George Caleb	بينجهام، جورج كاليب ١٨٠

## ( ٥ )

Tabler and Stojowski. See Statler-Hilton Hotel	تايلر وستوجوفسكى، انظر لوكانة مستاتلر - هيلتون
The Merchant George Glaze. See Holbein Tanguy (Yves)	التاجر جورج جيتس، انظر هولباين تانجوى (ايڤز) ٤٠٣
Tone Processes	الندرج الطلي ١٩١ - ١٩٣
Form experience	تجربة الشكل ٥٤
Taste in art, Victorian	التذوق في الفن، العصر الفيكتوري ١٨
Trajan	تراجان ٨٧
Planned Obsolescence	تشكيلات مخططة ٢١٨
Cellini, Benvenuto	تشيليني، بنفينوتو ٢١٩
Cennini, Cennino	تشينيني؛ تشينينو ١٥٦ - ١٥٧، ١٥٩
Tschoukine (Sergei)	تشوكين (سيرجي) ٤٠٨
Design,	تصميم
elements of	عناصر ٢٢٤، ٢٢٥ - ٢٥١
principles of	أسس ٢٢٥، ٢٥١ - ٢٦٩
Painting	التصوير ١٥٤ - ١٥٥
Color uses of	استخدامات اللون ١٥٤ - ١٥٥
Forms in	الأشكال في ١٥٤
Movement and depth in	الحركة والعمق ١٥٠ - ١٥٢
Social function of	الوظائف الاجتماعية ١٥٠ - ١٥٢
Spatial devices in	حيل خاصة في وسائل الأداء في
techniques of fresco	الفريسكو ١٥٦ - ١٥٩
Tempra	التمبرا ١٥٩ - ١٦١
Oil	الزيت ١٦٦ - ١٦٨
Gouache	الجواش ١٧١ - ١٧٢
Oriental water color	الألوان المائية الشرقية ١٧٢ - ١٧٥
Pastel	الباستيل، ألوان الطباشير ١٧٥ - ١٧٦
Texture	اللمس في التصوير ١٥٣
Tempra painting	التصوير بالتمبرا ١٥٩ - ١٦١
Tang Painting	تصوير تانج ٤١٢
Fresco painting	تصوير فريسكو ١٥٦ - ١٥٩
Buon fresco	مبلل ١٥٦ - ١٥٧
Fresco secco	جاف ١٥٨
Mural painting	التصوير الجداري ١٥٥ - ١٥٦
Oil painting	التصوير الزيتي ١٦١ - ١٦٨
Easel painting	التصوير على الحامل ١٥٥
Northern Painting	التصوير في بلاد الشمال ٣٤٢

Embroidery	التطريز ٢٠٨
Bayeux Embroidery	تطريز بايو ٢٠٦
Abstract expressionism	التعبيرية المجردة ٧٤ ، ١٣٩ ، ٣٤٧ ، ٣٨٤
Packaging	التغليف ٢١٥
Eastern art tradition	تقاليد الفن الشرقي ٣٩ - ٤٠ ، ٤٦ ، ١٧٢ - ١٧٣
	٢٩٢ - ٢٩٤
Western art tradition	تقاليد الفن الغربي ١٢ ، ٣٦ ، ٣٩ ، ٤٦ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٧٥ ، ٨٣ ، ٩٩ ، ١٦٦ - ١٧٠ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٨١ ، ٢٠٦ ، ٢٠٨ ، ٢١١ ؛ ٢٦٤ ، ٢٧٧ ، ٢٩٣ - ٢٩٤ ، ٣٦٤ ، ٣٨٥
Foreshortening	التقصير المنظوري ١٥٢
Mannerism	الكثف في الفن ٣٥٦ ، ٣٦١
Composition, varieties of	تكوين ، أنواع من ٣٤٦ - ٣٤٨
Egg Tempera	تمبرا البيض ١٥٩ - ١٦١
Counter-Reformation	التنظيم الديني المضاد ٦٣ ، ٢٧٧ ، ٢٨٥ ، ٢٩٢ ، ٣٥٦ ، ٣٥٨ ، ٣٦١ ، ٣٩٥
Balance	توازن ٢٣٥ ، ٢٦١ - ٢٦٤
Synchronism	التوحيد الزمني « ملحق السنكرومزم » ٣٧٨
Toulouse-Lautrec, H. de.	تولوز-لوتريك ، هـ. دى انظر هنرى دى تولوز
See Henri de Toulouse	
Titian	تيتيان ٢٥ ، ١٦٤ ، ٢٥٢ ، ٣٨٢
Portrait of a Young Englishman	صورة شاب انجليزى ٣٢٠ - ٣٢٢
Terborch, Gerard	شكل ١٩٦ صفحة ٣٢١
	تيربورك ، جيرارد ٢٥١ ، ٤١٣ - ٤١٦
The Concert	الفرقة الموسيقية ١٥٣
Curiosity	فضول ١٥٣
Girl Reading	فتاة تقرأ ٤٣٥ - ٤١٧
Turner, J.M.W. Childe Harold's Pilgrimage	تيرنر ج.م.و. حج تشيلد هارولد ٢٤ ، ١٦٩ ، ١٩٢
Tiryns	تيرنز ٤٤
Theseus	تيسوس ٣٤٠
Theseus (Parthenon pediment)	تيسوس ( أعلى واجهة معبد البارثينون ) ١٤٥ - ١٤٦ ، ٣٠٩ - ٣٠٢ ، ٣٠٤
Theseus Conquering the Minotaur	تيسوس يهزم الميناتور ١٥٦ ، ٣٤٠
Tello	تيللو ٣٠٠
Tintoretto; Last Supper	تينتوريتو ؛ العشاء الأخير ٧٨ ، ٣٤٢ - ٣٤٣
Tenniel, John	تينيل ، جون ١٨٤
Topolo, G. B.	تيبوبولو ، ج.ب ١٩١

## ( ٥ )

Bull of Luke, the	ثور القديس لوقا ( ثور لوك ) ٣٣٦
Revolution ; French, German, Mexican	الثورة ؛ الفرنسية ١٧٩ ، ١٨٠ ، ٣٦٧ ، ٣٨٥ ، ٣٩٣
	اللائنية ٣٩٣ ، الكسبكية ٣٩٣

## ( ج )

- Gabo, Nahum جوبو ، نعيم ١٣٣ ، ١٤٠ ، ٣٨٨ ، ٣٩١  
 Gattamelata. See Donatello جانا مالاتا ، انظر دوناتيلو  
 Jacob, Max جاكوب ، ماكس ٣٩٨  
 Gallery, Mary جاليري ، ماري ١٢٠ ، ١٣٣  
 Mount Olympus, A.J., See Theseus جبل أوليمبوس - انظر تيسيسوس  
 Gros, Baron A.J. جرو ، أ.ج. ( البارون ) ٢٨٥  
 Napoleon among the Plague-stricken at Jaffa نابليون بين المصابين بعرض الطاعون في يافا ٢٧٢ ، ٢٨٥  
 Gropius, Walter جروبيوس ، والتر ٢٢٦ ، ٢٢٩  
 Greuze, J. B., The Father's Curse جروز ، ج.ب. : لعنة الوالد ٢٧٩ ، ٢٨٥  
 Cruikshank, George جرويكشانك . جورج ١٧٩ ، ١٩١  
 Gruen, Yamasaki, and Stonorov. See جروين ويمازاكي وستونوروف . انظر جرافيتوت  
 Gratiot-Orleans, etc. أوردليانز ، الخ  
 Algiers الجزائر ٣٦٩  
 Pacific Islands جزر الباسيفيك ٢٠٧  
 Jesuits الجزويت ٣٦٣  
 Ile de Franco جزيرة فرنسا ٩٩  
 Weimer Republic جمهورية وايمر ٤٠٨  
 South Africa جنوب أفريقيا ٩٧ ٢  
 South America جنوب أمريكا ٨٨  
 Guadaluajara جوادالاجارا ٧٢  
 Gouache جواش ١٧١ - ١٧٢ ، ١٩٦  
 Goebbels جوبلز ٦٥  
 Giotto جيسوتو ١٥٧ ، ١٦٢ ، ١٦٩ ، ٢٢٠ ، ٢٩٠ ، ٢٩٢ ، ٣٣٠ ، ٣٤٦ ، ٣٤٩ ، ٣٥١  
 Goethe, J.W. Von جوته ، ج.و. فون ٧١  
 Gauguin, Paul جوجان ، بول ١٨٤ ، ٢٤٢ ، ٣٤٥ - ٣٤٦ ، ٣٧٦  
 Goujon, Jean ; Diana جوجون ، جان : ديانا ٢٣ - ٢٤  
 Gudea جوديا ١٢٥ ، ٣٠٠  
 George III جورج الثالث ١٧٥  
 Giorgione جيسورجيوني ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٥٠ ، ١٥٢ ، ٢٤٢ ، ٢٤٩ ، ٢٨٨ - ٢٨٩  
 Gorky, Arshile جوركي ، ارشيل ٢٣٥ ، ٢٨٨  
 Gericault, Theodore ; Raft of the Medusa جيركو ، تيوذور  
 Goliath ديث ميلوسا ١٤ - ١٥ ، ٦٦ ، ٢٨٦  
 Julius II, Pope جولياث ٣٥٣  
 جولويس الثاني ( البابا ) انظر ايضا ميكل أنجلو ١٢٥  
 Jones, Inigo ; Banqueting Hall جوجز ، انيجو : قصر الاحتفالات  
 Whitehall بويت هول ٢٦٣  
 Goya Francisco جويه فرانسيسكو ١٧٨ - ١٧٩  
 Asta su Abuelo العودة الى اجفاده ١٩٣  
 Disasters of War مصائب الحرب ١٦٤  
 Execution of the Citizens of Madrid. اعدام مواطني مدريد ، في ٣ مايو عام ١٨٠٨ ٢٧ ، ٦٥ ، ٢٨٥ ، ٣٥

They Make Themselves Drunk  
Ghiberti, Lorenzo. Paradise  
Gates  
Jeremiah. See under Michelangelo  
Guernica. See Picasso, Pablo  
Gill, Eric  
Gillray, James  
Gainsborough, Thomas  
The Blue Boy  
Honourable Mrs. Graham

اشغال يسكرون ٨٣  
جبرتي ، لورينزو ، أبواب الجنة  
١٢٣ ، ١٣٤ ، ١٤٦ ، ٢٤٩  
جرميا . انظر تحت ميكل أنجلو  
جرنيكا . انظر بابلو بيكاسو  
جيل ، اريك ١٤١  
جيلراي جيمس ١٩١  
جينز بورو ، توماس ١٩٢ ، ١٦٤ ، ١٥٥ ، ٧٩  
القلام الأزرق ١٦٤ ، ٢٤٣ ، ٢٥٥  
صاحبة السمو السيدة جراهم ٢٨١ ،  
٢٨٠ ، ٢٦٧

## ( ح )

Cup Bearer. See Crete  
Chinese ink  
Volume of space  
World War I

World War II

Wild Horse (Lascoux)  
Engraving ; Line,  
Etching  
Steel

Direct carving

Etching

Crosshatching

Drypoint

Aquatint

Wood engraving

Woodcut

Linoleum cut

Indirect carving

Last Judgment

Sage under a Pine Tree. See Ma Yuan

Armor Suit (Italian)

Jewelry

Horus

Hittites

حامل الكأس . انظر كريت  
حبر صيني ٨٣  
حجم الفراغ ١١٣ - ١١٦ ، ٢٤٤ - ٢٤٥  
الحرب العالمية الأولى ١٨١ ، ٢٢٥ - ٢٢٦ ، ٢٨٧ ،  
٣٧٣ ، ٣٨٨ ، ٣٧٨  
الحرب العالمية الثانية ١٥٧ ، ١٨١ ، ٣٤٨ ، ٤٠٦ ،  
٤٠٨  
حصان وحشي ( لاسكو ) ٤٤  
الحفر : الخط ١٥ ، ١٧٨ - ١٨٠  
راجع الحفر بالخامض ١٨٧  
الحفر على الصلب ١٨٦ - ١٩٢  
الحفر المباشر ١٤١ - ١٤٢  
الحفر بالخامض ١٧٨ ، ١٩٠ - ١٩١ ، ١٩٤  
الحفر بالخطوط المتقاطعة ١٨٤  
الحفر بالنسب الجافة ١٨٩ - ١٩٠ ، ١٩٣  
الحفر بماء النار ١٩٣ - ١٩٤  
الحفر على الخشب ١٧٨ - ١٨٤  
الحفر على القالب الخشبي ١٧٨ - ١٨٤ ، ١٩٧  
حفر عن الشمع ١٨٤ - ١٨٥  
مقر غير مباشر ١٤١  
الحكم الأخير ( يوم القيامة ) ١٠١  
حكيم تحت شجرة صنوبر . انظر مايوان  
حلة مدرعة ( إيطالية ) ٢١٠ - ٢١١  
حل ٢١١ ، ٢١٥ ، ٢١٩  
حورس ٢٣٤  
الحيتيون ٢٩٧ ، ٣٠٠

## ( ح )

Sortie of Captain Banning Cocq's  
Company. See Rembrandt : Night  
Watch  
T.V.A. Dam

خروج ولقاء الكابتن باننج كوك . انظر رمبرانت  
« حارس الليل »

تزان تي . في . اى ٢١٧

- Ceramics خزف ١٩٩ - ٢٠٠ ، ٢١٥ ، ٢١٩  
Wedgwood pottery خزف وينجود ٢٢٠  
Line, Expressive uses of الخط ، الاستعمالات التعبيرية ٧٥ - ٧٦ ، ٢٣٥ ، ٢٣٧ ، ٢٢٨ ، ٢٤٩  
Khafre خفرع ١٢٤ ، ١٢٦ - ١٢٨ ، ٢٦٣ ، ٣٠٠  
Creation of Adam. See Michelangelo خلق آدم ، انظر ميكيل أنجلو

( ٥ )

- Broadcasting House, London دار الاذاعة بلندن ٨٨  
Rhinelander Mansion, New York دار جالية سكان الراين ، نيويورك ٢٨٤  
California Redwood House. See Harris دار ردوود بكاليفورنيا ، انظر هاريس هارويل هـ.  
Daphne دافني ٢٩١  
David دافيد ( داود ) ٢٨٥ - ٢٨٧ ، ٣٦٧ ، ٣٩٣  
Dall, Salvador دالي ، سلفادور ٣٤٢ ، ٣٨٨  
Architrave دعامة قاع السمود ٤٦  
Flying buttresses دعائم طائرة ( الكوابيل الطائرة ) ١٠٥ ، ٣١٣ ، ٣١٥  
Delacroix, Eugene دلاكروا ، يوجين ١٧ - ١٨ ، ٣٢٣ ، ٣٥٠ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧٢  
Del Sarto (Andrea) دل سارتو ( اندريا ) ٢٨٨  
Dou, Gerard دو ، جيرارد ٤٢٠  
Du Barry, Madame دوباري ( Madame ) ٣٦٤  
Doric دوري ( طراز ) ٢٢١  
Doryphorus (Polyclitus) دودي فوباسي ( بوليكليتوس ) ( رامي القرص ) ١٢٥ - ١٢٦ ، ٣٦٨ ، ٣٠١ ، ٣٣٥  
Philadelphia highboy دولاب صغير من فيلادلفيا ٢١٢  
Dore, Gustave دوريه ، جوستاف ١٨٤  
Donatello. Equestrian Portrait of Gattamelata دوناتيلو ، للفاس جاتامالاتا ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٤٧ ، ٢٢٥ ، ٣٢٧ ، ٣٤٩ - ٣٥١  
Duke of Berri. See Tres Riches دو دي بيري ، انظر الساعات الثمينة ٥٥٠ الخ  
Diaghilev (S); Le train bleu ballet دياجيليف ؛ باليه قطار الأزرق ٤٠٢  
Degas, Edgar ديجا ، ادجار ٧٠ ، ٧٣ ، ٨٠ ، ١٧٦ ، ٣٩٣  
Derain (André) ديران ( اندريه ) ٢٠ ، ٣٩٧ ، ٣٩٩  
De Stijl دي ستيل ٣٧٩  
Della Robbia, A.; Annunciation ديلا روبيا ، أ ؛ البشارة ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٤٦ ، ٢٤٣  
Della Quercia. Jacopo ديلا كويرشيا ، جاكوبو ٣٥٠  
Del Pozzo. Andrea; St. Ignatius Carried to Heaven ديل بوتسو أندريا ، ٢٥٥ - ٢٥٦  
القدّيس إغناطيوس محمول إلى السماء ١٣٦ ، ٣٥٥ ، ٣٤٧ ، ٣٦١ ، ٣٦٤  
Religion in art الدين في الفن ٣٦ - ٤١  
Denis, Maurice دينيس ، موريس ١٥٠ ، ٣٩٨



Durer, Albrecht

ديورر، البرخت ١٧٩، ٢٣٩، ٣١٩ - ٣٢٠

Adoration of the Magi

تقديس المجي ٣١٨، ٣١٩، ٢٣٩

( ٣ )

Climax

ذروة ( المناخ ) ٢٦١

( ٣ )

Ruskin, John

راسكين، جون ٢٢١، ٢٢٤

Wright, Frank Lloyd

رايت، فرانك لويد

Johnson Wax Company

شركة جونسون واكس

Administration and Research Center,

مركز البحوث والإدارة ٩٢ - ٩٣، ٣٩٠

Laboratory Tower

برج العمل ٢٥، ٧٥، ١١٠ - ١١١، ٣٩٠

Kaufmann House (Falling water)

منزل كوفمان، المياه الساقطة، ١١٠

Robie House

منزل روبى ١١٠

Raphael

رفائيل ٣٠ - ٣١، ٥٤

Alba Madona

علية الفجر ١٤٦، ١٥٣، ١٥٥، ٢٤٦ -

٢٤٧، ٢٥٦، ٢٧٤ - ٢٧٥، ٢٣٦ -

٣٣٧، ٣٤٦، ٣٨٨، ٤١٢، ٤١٧، ٤١٩

Entombment, School of Athena

الدفن، مدرسة أثينا ٢٠٥، ٢٤٨

٢٤٨

Ravenna; San Vitale, Mosaics of

رافينا أعمال فسيفساء سان فيتال ٢٠٥، ٢٤٨

Chocolat Dancing. See Lautrec,

الرقاص الأحمر، انظر تولوز لوتريك،

Henri de Toulouse

هنرى دى تولوز

Discobolus (Myron)

دامى القرص (مايرون) ١٢٤ - ١٢٦، ١٣٦ -

١٣٧، ٢٢٨، ٣٠٣

Graces, three

ربيات الفضائل الثلاث ٥٩

Bushmen

رجال الأدغال ٧٦

Man of Mathew, the

رجل ماثيو ٣٢٦

Pantheon; Sack of Theseus

رداء تيسبيوس، معبد البانثيون ١٠٤، ١٥٦،

٣٤٠

Silverpoint drawing

الرسم بالنقطة الفضية ٧٧ - ٧٨

Pencil drawing

رسم بالبرصاص ٨٠ - ٨١

Drawing: as a complete work

الرسم: كعمل متكامل ٧٠

as a notation

كتسجيل ٦٩

as a study in past ages

كدراسة فى المصور الماضية ٧١ - ٧٥

the role of

الدور الذى يقوم به ١٦

and sculpture

والنحت ١٦

see also, brush, chalk,

انظر أيضا فرشاة، طباشير،

charcoal, pencil,

لحم، قلم رصاص

silverpoint

من فضية

Chalk Drawing

رسم بالطباشير ٧٩ - ٨٠

Charcoal drawing

رسم باللحم ٧٢، ٨٢

Brush drawing

رسم بالفرشاة ٨٢ - ٨٣

Raffaelli, J. F.

رفائيلى، ج. ف. ١٧٦

- Rembrandt  
 : ١٦٤ ، ٨٣ ، ٨١ ، ٥٤ ، ٢١ ، ١٨ ، ١٧٨ ، ٣٢٦ - ٣٢٣ ، ٣٢٢ ، ٢٥٢ ، ١٩١ ، ٣٢٠ - ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٥ ، ٣٨٢ ، ٣٦٥ ، ٤١٣ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٣٢١  
 دوس تشریح من الدكتور تولب ٣٢١ ، ٣٣٠ ، ٣٦٤
- Anatomy Lesson of Dr. Tulp  
 Man Seated on a Step  
 Man in a Steel Gorget  
 رجل جالس على درجة سلم ٧٦  
 رجل في حلة مدرعة ، (ذو الدرع الفولاذية) ١٦٦
- Man with a Beard  
 Man with the Golden Helmet  
 رجل ذو لحية ١٦٦  
 الرجل ذو الخوذة الذهبية ١٥٣ ، ١٦٥ ، ٣٣١ ، ٣٣٠ ، ٣٢٦ ، ٢٥١ ، ٢٢٦
- "Night Watch" (Sortie of Captain Banning Cocq's Company of the Civic Guard)  
 « حارس الليل » خروج رفاق كاتين باننج  
 كوك للحرس المدني ٢٥٤ ، ٣٢٤ ، ٣٣٠
- Portrait of a Man  
 Portrait of a Young Man  
 Portrait of a Young Woman  
 صورة شخصية لرجل ١٦٦  
 صورة شخصية لشباب ١٦٦  
 صورة شخصية لفتاة ١٦٦
- Raft of the Medusa. See Gericault, Theodore  
 رمز مديوسا • انظر تيودور جيريكو
- Symbolists. See also Art as Symbolic experience  
 الرمزيون • انظر ايضاً الفن كتجربة رمزية
- Evangelist symbols  
 رمز تبشيرية ٣٣٦
- Rubens, P. P. ; Descent from the Cross  
 رينز ب. ب. • النزول من على الصليب ١٧ ، ١٩ ، ٣٢ ، ٦٥ ، ٧٩ ، ١٥١ - ١٥٢ ، ١٨٩ ، ٢٣٨ ، ٢٤٦ ، ٢٥٣ ، ٢٥٣ ، ٣٢٢ ، ٣٤٧ ، ٣٥٠
- Rozak, Theodore, Cradle Song  
 روزاك ، تيودورا ، اغنية المهد ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٣٣
- Ruisdael, Jacob van ; The Mill  
 روزيل ، جاكوب فان ؛ لطاحونة ٢٦٣ ، ٢٦٢
- Russia, Russian Art, Ballet. See also Soviet Union  
 روسيا ، الفن الروسى ، الباليه الروسى • انظر الاتحاد السوفييتى
- Rowlandson (Thomas)  
 رولانسون (توماس) ١٩١
- Rohlf, Christian ; Two Heads  
 رولف ، كريستيان ؛ رأسان ١٧٢ ، ٣٨٤
- Rome, Roman art  
 روما ، الفن الرومانى ١٨ ، ٤١ - ٤٣ ، ٥٩ ، ٨١ ، ٩٢ ، ١٠٥ - ١٠٩ ، ١٢٢ ، ١٤٩ ، ١٣٧ ، ١٦٧ - ١٦٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢١١ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢٥١ ، ٢٧٣ ، ٢٨٤ ، ٢٩٤ ، ٣١٦ ، ٣١٧ ، ٣٢٩ ، ٣٣٦ - ٣٣٧ ، ٣٦٧ ، ٣٧٢ ، ٣٨٥ ، ٤٠١ ، ٤٠٦ ، ٤١١ ، ٤٢١
- Arch of Titus  
 قوس تيتوس ٨٧ ، ٢٧٠ - ٢٧١
- Column of Trajan  
 عمود تراجان ٨٧
- Romantic, Romanticism  
 رومانتيك ، الرومانتيكية ١٧ - ١٨ ، ٢٠ ، ٦١ ، ١٦٦ ، ٢٢١ ، ٢٢٤ ، ٢٢٨
- Rouault (Georges)  
 روو (جورج) ٢٩٧
- Remington, F. The Bronco Buster  
 ريمينجتون ف. تمثال برونكو بستر ١٣٧ - ١٣٨

Renoir, P. A. ; Luncheon of the Boating Party	وينوار ب. أ. ؛ وليمة على مركب ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٥
Read, Sir Herbert	ريد ( سير ) هربرت ٢٢٠ ، ٢٢٢ ، ٢٣٠
Revere, Paul	ريفير ، پول ٢١٩ - ٢٢٠
Reynolds, Sir Joshua	رينولدز ، ( سير ) جوشوا ١٦٤ ، ١٩٢ ، ٢٩١
Rivera, Diego	ريفيرا ، دييجو ٢٨٧
Rivera, Jose de ; Contruction	ريفيرا ، جوزيه دي ؛ بناء ٩٥

## ( ز )

Engraved glass	زجاج مطفور ٢٠٣
Etched glass	زجاج مطفور بالماضي ٢٠٣
Stained glass	زجاج مشق ١٥ ، ٢٠٣
Cut glass	زجاج مقطوع ٢٠٢
Arnolfini Marriage. See Van Eyck, Jan	زواج ارنولفيني . انظر جان فان آيك
Red-figured vase	زهريّة مرسوم عليها أشخاص باللون الأحمر ٧٧
Zeus. See Artimision Zeus	زيوس . انظر اوتييميسيون زيوس

## ( س )

Sargent, John Singer	سارجنت ، جون سينجر ٢٦٧
Tres Riches Heures du Duc de Berri	ساعات اللوق دي بيري الثمينة ٢١ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٢٧١
Searinen, Eero, Trans-World Airlines Terminal, Idlewild Airport, New York	سارينين ، ايرو . محطة نهاية شركة مطار ايدلوايلد بنيويورك ١٥٩
Water Tower, General Center, Detroit	برج المياه ، مركز جنرال موتورز في ديترويت ١٠٨
Stalin (J. V.)	ستالين ج. ف. ١٢٦
Hoover Dam	سد هوفر ٢١٨
Truss Ceiling	سقف تروس ، دعائم خشبية ، ١٠٣
United Nation Secretariat Alexandrians	سكرتيرية الأمم المتحدة ١٠٠
Scott, Sir Walter	السكرتيريون ٣٤٥
Skidmore, Owings, Merrill, See Lever House	سكوت ( سير ) والتر ٢٢٤
Augustan Peace, the	سكيدمور واوينجز وميريل . انظر منزل ليفر
Sloan, John	المسلم في عهد أغسطس ( الامبراطور ) ٣٠٧
Smith, David	سلون ، جون ١٨
Centaurus and Lapiths (Parthenon, Athens)	سميث ، دافيد ١٣٩ ، ٢٨٨
Senefelder, Aloys	السناتور واللبث ( معبد البارثينون بأثينا ) ٢٤٠
Seurat, Georges	سنيفلدر ، الويز ٩٥
In the Theatre	سورات ، جورج ٣٦ ، ٢٤٦ ، ٢٨٨
Sunday Afternoon on La Grande Jatte	في المسرح ٧٦
	يوم الأحد بعد الظهر على الطور الكبير ٧٣

- Syrians  
Sullivan, Louis  
Notre Dame de Bonne Deliverance  
Swiss, Switzerland  
Serigraph. See Silk Screen  
Surrealists, manifesto of  
السوريون ٣٠٩  
سوليفان ، لويس ٢٢٤ ، ٩٠  
ميدتنا عزاء الخلاص الطيب ١٧٩  
سويسرا ٩٠ ، ٣٢٢  
السيرايغراف • انظر الشبكة الحريرية  
السيراليون . بيان ٣٤٢ ، ٣٨٨ ، ٤٠١ - ٤٠٣ ، ٤٠٤  
السيراليية المجردة ١٣٩ ، ٣٨٨  
مسيزان ، بول ١٥٠ ، ٢٤٢ ، ٢٤٩ ، ٣٣١ ، ٣٤٥ - ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٧٦ ، ٣٨٥ - ٣٨٦ ، ٣٨٨ ، ٣٩٦ ، ٤٠٠  
سيسلي ، ألفريد ٧٣  
Domination  
Siqueiros, D. A. ; Proleterian Victim  
Simonetta Vespucci  
سيطرة ٢٣٥ ، ٢٥٣ - ٢٥٦  
سيكويروس د. أ. : ضحية من الطبقة العاملة  
سيمونيتا فسبوتشي ٥٩

## ( ش )

- Chagall, Marc  
Chardin  
Charlemagne  
Silk Screen  
Personalities, revealed in art  
Near East  
Far East  
Middle East  
Johnson Wax Company, Administration  
and Research Center  
Shakespeare, William  
Form  
Spherical Pendente  
Schongauer, Martin  
Flight to Egypt  
Chippendale, Thomas  
شاجال ، مارك ١٨١ ، ١٩٠  
شاردان ٣٢ ، ٣٣٣ - ٣٣٤ ، ٣٨٥  
شارلمان ٣٧١  
شبكة حرير ١٧٧ ، ١٨١ ، ١٩٥ - ١٩٧  
شخصيات موصفة في الفن ٢٧٢ - ٢٧٣  
الشرق الأدنى ١١١ ، ٢١٣ ، ٢٧٣ ، ٢٩٧  
الشرق الأقصى ١٤٤ ، ١٦٩ ، ١٧٢ ، ٢٩٧  
الشرق الأوسط ٢٠٦  
شركة جونسون واكس ، الإدارة ومركز الأبحاث ١١٠ ، ١١١ ، ١٩٢  
شكسبير ، وليام ١٩ ، ٢١ ، ٥٩  
الشكل ٢٣٥ ، ٢٤٤  
شكل معلق في الفضاء ١٠٥  
شونجوار ، مارتن ١٨٨ - ١٨٩  
الهروب إلى مصر ١٨٨  
شيبندال ، توماس ٢٢٠

## ( ص )

- Salon de la Liberation  
St. George's Hall, Liverpool  
Arabian Desert  
Ivory Case, medieval  
Portrait of a Young Englishman. See Titian  
Portrait of Manet. See Degas, Edgar  
صالون الحرية ٤٠٦  
صالة القديس جورج بليربول ٨٨  
الصحراء العربية ٣٩٨  
صندوق عاجي من العصور الوسطى ١٤٣ - ١٤٤  
صورة شخصية لشاب انجليزي • انظر تيتيان  
صورة هانية الشخصية • انظر ادجار ديجا  
الصين ، الفن الصيني ٤٦ ، ٦٠ - ٦١ ، ١٣٣ ، ١٣٦ ، ١٦٩ ، ١٧٢ - ١٧٣ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٢٧ ، ٢٩٤ ، ٣٨٢ ، ٤١٢

## ( ط )

Roman Typeface  
Convair Jet Interceptor Planes  
Metal relief prints  
Prints : intaglio, lithograph

Mezzotint  
Chiaroscuro print  
Style, determination of  
Style in art  
Troy, Trojan Art  
Cire-perdue process  
Lost wax process

طابع الوجه الروماني ٢١٣  
ماترات كونفير لالمقاتلة ٢٣١  
طباعة بارزة على المعادن ١٨٤  
مطبوعات بالحفر الغائر ، الليثوغراف ١٧٧ ، ١٨٢ ، ١٨٧ - ١٨٩ ، ١٩٤ - ١٩٥  
الطباعة باللون المخفف ١٧٩ ، ١٩١ - ١٩٣  
الطباعة بالفتاح والفتام ١٨٥  
الطراز ، تحديد « الأسلوب » ١٦ - ١٨  
الطراز في الفن ٢٨٩ - ٢٩٤  
طروادة ، فن طروادة ٤٤  
طريقة الحفر بالشمع المفقود ١٢٨ - ١٣٩  
طريقة الحفر بالشمع المفقود ١٢٨ - ١٣٩

## ( ظ )

Light and Shadow (Chiaroscuro)

الظل والنور ( الفتاح والفتام ) ٢٣٥ ، ٢٤١

## ( ع )

Customs, revealed in art  
New World  
Ancient World  
Hebrews  
Tools (or Language) of art  
Madonna, the  
Virgin of the Rocks. See Leonardo da Vinci  
Alba Madonna. See Rafael  
Castelfranco Madonna. See Giorgione  
Last Supper. See Leonardo da Vinci  
Age of Faith  
Bronze Age  
Commercial Era  
New Stone Age  
Old Stone Age : A Wild Horse

عادات موضحة في الفن ٢٧٠ - ٢٧٣  
العالم الجديد ٣٦٣  
العالم القديم ٢٩٧ - ٢٩٨  
المصريون ( اليهود ) ١٢٢  
معد ( أو لغة ) الفن ٢٣٥ - ٢٣٧ ، ٢٤٤  
المنذراء ٣١٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣٧ ، ٤١١  
علاء الصفور • انظر ليوناردو دافينشي  
علاء الفجر • انظر رفايل  
علاء كاستيل فرانكو • انظر جيورجيوني  
العشاء الأخير • انظر ليوناردو دافينشي  
عصر الايمان ٢٩٢ ، ٣١٥  
العصر البرونزي ١٣٦  
عصر التجارة  
العصر الحجري الجديد ٧٦ ، ٢٩٧  
العصر الحجري القديم : حصان وحشي ٤٣ - ٤٤ ، ٧٦ ، ٢٩٧

Pre-machine Age  
Machine Age  
Renaissance

عصر ما قبل الكينة ٢١٨ - ٢١٩  
عصر الكينة ٢٢٥ - ٢٢٦  
عصر النهضة ١٦ - ١٧ ، ٤٢ ، ٤٩ ، ٦١ ، ٧٧ - ٧٩ ، ٨٣ - ٨٤ ، ٨٨ ، ٩٤ ، ٩٨ ، ١٠١ ، ١٢٩ ، ١٤٣ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٥٣ - ١٥٤ ، ١٥٩ ، ١٦٤ ، ١٧٣ ، ١٧٩ ، ١٩٢ ، ٢١٣ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ - ٢٢٩ ، ٢٤١ ، ٢٥٠ ، ٢٥٦ ، ٢٥٨ ، ٢٧٥ ، ٢٨٨ ، ٣٦٢

High Renaissance	عصر النهضة الذهبي ٣١٥ - ٣٢٢ ، ٣٤٣ ، ٣٥٠
Rose Period. See Picasso, Pablo	العصر ( العهد ) الوردى • انظر بابلو بيكاسو ٣١٥ - ٣٢٢ ، ٣٤٣ ، ٣٥٠ ، ٣٥٣ ، ٣٨٨
Middle Ages. See Medieval Art	المصور الوسطى • انظر فن المصور الوسطى
Vault. See Barrel vault, Groin vault	عقد • انظر العقد البرميل ، عقدين متقاطعين
Barrel Vault	عقد برميل ١٠٣ ، ١٥٥
Industrial Architecture	عمارة المصنع ٢١٥ - ٢١٧
Machine Architecture	عمارة المكنية ١٠٩ ، ٢١٧ ، ٢٦٨
Post or Column	عمود أو قائم ١٠١ - ١٠٢
Column of Trajan, Rome	عمود تراجان ، روما ٨٧
Vendome Column, Paris	عمود فيندوم ، باريس ٨٧ ، ٣٩٣
Elements of Design	عناصر التصميم ٢٣٥ ، ٢٤٤ - ٢٥١
Victorian Period	العهد الفيكتوري ١٨ ، ٢٠٣
Old Testament	العهد القديم ٤٠ ، ١٣٩
Louis XV Period	عهد لويس الخامس عشر ٢١٣

( غ )

Occidental. See Western art tradition	غربي • انظر تقاليد الفن الغربي
Granada, Alhambra, the	غرناطة • قصر الحمراء ٢٠٦
Twilight, Medici Tombs	الغسق ، مقابر المديتشي ٣٥٤
Spoils from the Temple of Jerusalem	غنائم من معبد اورشليم ( روما - قوس تيتوس )
(Rome Arch of Titus)	٢٧٠ - ٢٧١

( ف )

Chiaroscuro	الفاصح والقاتم ( للدرجات اللونية ) ٧٥ - ٧٦ ، ١٥٣ ، ٢٩٢
Light and Dark (Value)	الفاصح والقاتم ( القيمة ) ٢٣٥ ، ٢٣٩ - ٢٤١ ، ٢٤٧ ، ٢٥٣
Vatican	الفاتيكان ٤١٨
Blue Rider, the (Vasari, Giorgio)	الفارس الأزرق (فارصاي ، جيورجيو) ١٥٩ ، ٢٩٤
Vasari, Giorgio	فارصاي ، جيورجيو ١٥٩
Van Gogh, Vincent	فان جورج ، فينسنت ٢٠ ، ٦٣ ، ١٥٣ - ١٥٤ ، ٢٤٢ ، ٢٤٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٩ ، ٣٨٤ ، ٣٨٩ ، ٣٩٨ ، ٤٠٥ ، ٤١٣
Corn Field and Cypress	حقل ذرة وشجرة السرو ٤٨ ، ٣٧٦ - ٣٧٧
Night Cafe	مقهى ليلي ٦٣ ، ٦٣ - ٦٤ ، ١٥٣ - ١٥٤ ، ٢٤٢ ، ٣٤٤ ، ٣٤٧ ، ٣٧٧
Van Dyck, Anthony	فان دايك ، انتوني ٧٩ ، ١٨٩ ، ٢٦٧
Van der Weyden, Rogier	فان دير فايدين ، روجيه ٢٦٥ ، ٢٧٤ - ٢٧٥ ، ٣٢٠
Descent From the Cross	النزول من الصليب ٣٦٥

- Van de Velde, Henry  
Lantern slide projector  
Phyfe, Duncan  
Regency Period  
Dawn, Medici Tombs  
Pottery. See Ceramics  
Fragonard, J. H.; The Lover Crowned  
فان دي فيلد ، هنرى ٢٢٤  
فانوس مسحى لعرض الشرائح ٢٢١ - ٢٢٣  
فايف ، دكنان ٢١٩  
الفترة النيبالية ( الفترة الأخيرة ) ٢٧٩  
الفجر ، مقابر المدينتى ٣٥٤ - ٣٥٥  
الفخار ، انظر خزف  
فراجونارد ج. هـ. تنوير العشاق ١٨٩ ، ٢١٣ ، ٣٢٢ ، ٣٣٠ ، ٣٦٤ - ٣٦٥  
الفراغات والأجسام ٢٤٥ ، ٢٤٥ - ٢٤٦  
الفراغ ( مساحة ) ١٩ ، ٢٣٥ ، ٢٤٩ - ٢٥١  
فرانكو ( فرانكيسكو ) ٤٠٤  
فرسان ، انظر للوكب البانتيناك  
فرنسا ، الفن الفرنسى ٧٦ ، ١٨٠ ، ١٨٤ ، ٢١١ ، ٢٢٠ ، ٢٦٠ ، ٢٨٢ - ٢٨٣ ، ٢٨٥ - ٢٨٦ ، ٣٢٨ - ٣٣٠ ، ٣٦٧ ، ٣٨٦ ، ٤١٣  
فرنسى قديم عند الموت ٢٧٧ ، ٣٧٢  
الفرقة الموسيقية الزيلية ، انظر جيورجيو  
فريسك كلية دارتموث ، انظر اوروزكو  
فسبوتشى ، اميريجو ٥٩ ، ٦٠  
الفسيفساء ٢٠٦  
فلاندرز ٢٣ ، ٣١٦ ، ٣٦٣  
الفلمنكيون ، الفن الهولندى ١٦٣ ، ١٧٩ ، ١٨٩ ، ٢٧٤ - ٢٧٥ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ - ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣٢٠ ، ٣٢٠  
فلورا ٥٩  
فلورنسا ، حجرة النفائس المنصبة بكتاتريال  
القديس لورنزو ٣٥٠ ، ٣٥٤ ، ٣٥٨  
٣٩٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٨  
فلورنتين، الفن الفلورنسى ٤٦ ، ٥٦ ، ٣٢٥ - ٣٢٧  
الفن ، الاتجاه المادى ، الشكل ٢٢ - ٢٥  
اللون ، الملمس ٢٥ - ٢٩  
فن أسرة سانج ١٣٣ - ١٣٤ ، ٢٠١  
الفن الاسلامى ٢٠٦  
الفن الاثونى ٧٧  
فن الازتيك ٨٨  
الفن الاشورى ٤٥ ، ١٠٥ ، ٢١٣ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ - ٣٠١  
الفن الاشورى - البابلى ٨٥  
الفن العربى ٨٨  
الفن الاغريقى - الرومانى ١٤٩ ، ٣٤١  
الفن الألماني ، لانيا ٧٩ ، ١٨٤ ، ٢١١ ، ٢١٣ ، ٢١٩ ، ٣١٩ - ٣٢٠ ، ٣٢٢ - ٣٢١ ، ٣٨٠ ، ٣٨٩ ، ٣٩٣ - ٣٩٤ ، ٤٠٤ - ٤٠٥ ، ٤٠٨  
الفن الأمريكى ٩٠ ، ١٣٩ ، ١٨٠ ، ٢١٩ ، ٢٢٦ ، ٢٢٨ ، ٢٨٢ - ٢٨٣ ، ٢٩٧ ، ٣٣٣ ، ٣٨٨  
الفن البابلى ٢٠٦ ، ٢٩٧  
الفن الايبيرى ٣٩٩
- Solids and Voids  
Space  
Franco (Francisco)  
Horsemen. See Panathenaic Procession  
France, French Art  
Dying Gaul  
Concert Champetre. See Giorgione  
Dartmouth College Frescoes. See Orsoco  
Vespucel, Amerigo  
Mosaic  
Flanders  
Flemings, Flemish Art  
Flora  
Florence : Sacristy of San Lorenzo Cathedral  
Florentine, Florentine Art  
Art, physical approach to, form in  
Color in ; texture in  
Sung dynasty art  
Moslem Art  
Ottonian Art  
Aztec Art  
Assyrian Art  
Assyro-Babylonian Art  
Mohammedan Art  
Greco-Roman Art  
German Art, Germany  
American Art  
Babylonian Art  
Iberian Art





- Carolingian Art  
Classical Art, Classicism  
٢١٩ ، ٢٢٨ - ٢٢٩ ، ٢٨٥  
الفن الكارولنجي ١٦٩  
الفن الكلاسيكي ، الكلاسيكية ٣٦٧ ، ٢٦٤ ، ٣٠١ ، ٣١٧ ، ٣٢٠ ، ٣٣٥ ، ٣٦٦ ، ٣٧٠ ، ٣٧٢ ، ٣٨٨  
الفن اللاموضوعي ٣٨٧ - ٣٨٨  
فن ما قبل التاريخ ٤٣ - ٤٤  
فن المحيط ٨٨  
الفن المراكشي ، المراكشيون ١٤٤ ، ٣٧١ ، ٣٨٧  
الفن المسيحي ٤٠ ، ٥٤ ، ٨٧ ، ١٠١ ، ١١٤ ، ١١٨ ، ١٦٨ ، ٢٩٣  
الفن للمسيحي المبكر ٤٤ ، ٨٧ ، ١١٤ ، ٢٩٢ - ٢٩٣  
الفن الميرونجي ٤٣ ، ١٦٩  
الفن النورسي ( نوريجي ) ١٠٨  
الفن الهلنيسي ٢٩ ، ١٢٢  
الفن الهولندي ١٨ ، ٢١ ، ٥٠ ، ٨٠ ، ١٦٦ ، ١٧٩ ، ٢٦٣ ، ٣٢٥ ، ٣٦٤ ، ٣٨٦ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٥  
فنانو ما بعد التأثيرية ٢٠ ، ٣٤٥ ، ٣٤٧ ، ٣٧٦ ، ٣٨٢ ، ٣٨٨ ، ٣٩٣  
فنك دي سويليز ، بياريس ٣٦٥  
فوسوار ١٠٢  
فولتير ، انظر أودون ج ١٠٢  
الفوضيون ٣٩٣  
العهد الهندي ، انظر ماتيو هرنانديز  
فيلارد ج ٢٠ ، ٣٦٨  
فيدياس ٣٠١  
فيرير ، هربرت ٣٨٨  
فيرمير ، جان ١٨ ، ٥٠ ، ١٧٣ ، ٢٥١ ، ٣٧٣ ، ٤١٣ - ٤١٥  
السيدة والقيثارة ٢٦٨ ، ٤١٤  
الفتاة وابريق الماء ٥٢ ، ٦٥ ، ١٥٢ - ١٥٣ ، ١٦٣ ، ٢٤٣ ، ٢٤٦ ، ٢٥٥ ، ٢٦٨ ، ٣٧٣ ، ٤١٣ - ٤١٤ ، ٤١٦  
فيروكيو ، د ، اندريا ديل ١٢٢ ، ٣٢٥ - ٣٢٧  
تمثال ميلان لبروتولوميو كولوني ٣٢٦  
فيلاسكينز ، فتيستات الشرف ٣٢٥ - ٣٢٧ ، ٣٤٤ ، ٣٤٧  
مبنى مينجرام ١١٦  
فينوس ٥٩ ، ٣٦٥  
فينيقيا ٢٩٧ ، ٢٩٨  
في نفس الوقت ٤٠٠  
ليون ، جاك ١٩١
- Nonobjective Art  
Prehistoric Art  
Oceanic Art  
Moorish Art, Moors  
Christian Art  
Early Christian Art  
Merovingian Art  
Norse Art  
Hellenistic Art  
Dutch Art  
Post Impressionists  
Hotel de Soubise, Paris  
Vousoir  
Voltaire. See Houdon, J.A.  
Anarchists  
Javanese Panther. See Hernandez Mateo  
Vuillard, J. E.  
Phidias  
Ferber, Herbert  
Vermeer, Jan  
Lady with a Lute  
Young Woman with a Water Jug  
Verrocchio, A. del,  
Monument to Bratolommeo Colleoni  
Velasquez, D., Las Meninas  
Seagram Building  
Venus  
Phoenicia  
Simultaneity  
Villon, Jacques

( ق )

- Carnegie Hall, New York  
 Wood block, colored  
 Gothic typeface  
 Cyprus, Cypriote Art  
 Egyptian Coptic  
 Groln Vault  
 Dome  
 Sant Apollinare in Classe, Ravenna  
 St. Ignatius (Loyola)  
 St. Peters Rome ; Crucifixion Chapel  
 St. George (Byzantine enamel)  
 San Lorenzo, Florence  
 (Medici Tomb) See Michelangelo  
 Santa Maria Maggiore, Rome  
 Cordova  
 Constantinople (Istanbul). See Hagia  
 Sophia  
 Onh of the Horatii. See David, J. L.  
 Banqueting Hall, Whitehall  
 Palazzo Farnese, Rome  
 Versailles, Palace of ; Hall of Mirrors  
 Royal House ; Medford, Mass  
 Talgo Lightweight train  
 Arch of Titus, Rome  
 Gothic : art  
 Churches  
 Canon (the)  
 Canon (of proportion)  
 Harp of Queen Shubad  
 Value. See Light and dark  
 قاعة كارنيجي ، نيويورك ٨٨  
 قالب الطباعة الخشبي ، ملون ١٨٤٠ ، ١٨٤ - ١٨٦  
 قالب طباعة قوطي ٢١٢  
 قبرص ، الفن القبرصي ٢٩٧ ، ٣٠٠  
 القبطي المصري ٣٠٩  
 قبر مزدوج في تقاطع ( قبوين برميليين ) ١٠٣  
 قبعة ١٠٥ - ١٠٧  
 القديس أبولينار في كلاس ، رافينا ٢٩٢  
 القديس ايناكيوس (لويولا) ٣٦٣  
 القديس بطرس ، روما ، كنيسة الصلب ١٤  
 القديس جورج ( مينا بيزنطي ) ٢٠٨  
 القديس لورينزو ، فلورنسا  
 ( مقبرة مديتشي ) انظر ميكيل انجلو  
 القديسة ماريا العظيمة بروما ١١٤  
 قرطبة ٢٨٧  
 القسطنطينية ( اسطنبول ) انظر جامع آيا صوفيا  
 قسم هواتشي • انظر دافيد ج. ل.  
 قصر الاحتفالات بويت هول ٢٧٨  
 قصر فارنيزي ، روما ٢٩ ، ١٠٠ ، ١١٧ - ١١٨ ،  
 ٢٤٧ ، ٢٥٨ ، ٢٦٠ ، ٢٦٤ ، ٢٦٦ ، ٢٦٩ ،  
 ٢٨٤  
 قصر فرساي ، قاعة المرايا ٢٨ ، ٨٦٠ ، ١١٨ ،  
 ١٤٩ ، ٢٥٩ - ٢٦٠ ، ٢٦٤ ، ٢٨٣  
 القصر الملكي ، ميغفورد ، كتلة ٩٩ ، ٢٨٢ - ٢٨٤  
 قطار تالغو الصنوع من الحامات الخفيفة ٣٢٠  
 قوس نيتوس ، روما ٥٤ ، ٨٧ ، ١٢٢ ، ٢٤٧ ،  
 ٢٧٠ - ٢٧١  
 القوطي ( طراز ) ، الفن ، الكنائس ١٨ ، ٢٨ -  
 ٢٩ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٨٤ ، ١٩٨ ، ٢٠٣ ، ٢٠٩ ؛  
 ٢١٩ ، ٢٢٧ ، ٢٤٧ ، ٢٥١ ، ٢٢٩  
 الكنائس ٣١ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٧ ، ٩٤ - ٩٥ ،  
 ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١١٠ ،  
 ١١٤ ، ١٤٥ - ١٤٦ ، ٢١٤ ، ٢٥٥ ، ٢٧٤ ،  
 ٢٧٥ ، ٢٧٧ ، ٣١٣ - ٣١٥ ، ٣٢٨ ، ٣٣٦ ،  
 ٣٥٥  
 القياس ( أو القاعدة ) ٣٠٣  
 القياس في النسبة ٢٦٨ - ٢٦٩  
 قيثار الملكة شوباد ٤٢  
 قيمة • انظر الفانس والقائم

( س )

- Cantilever  
 Amiens Cathedral, Interior view  
 كانوبولي ٤٩ ، ١١٠  
 كاتدرائية اميين ، منظر داخلي ٣١ ، ٣٧ ، ١١٤

Le Beau Dieu  
Pisa, Cathedral and Leaning Tower  
Chartres Cathedral  
Notre Dame Cathedral, Paris  
  
Virgin Portal,  
View of exterior  
Catholics, Roman  
  
Caravaggio ; Death of the Virgin  
  
Carranza (Venustiano)  
Caribbean  
Ardagh Chalise  
Calder, Alexander ; Pomegranate  
Kandinsky, Wassily  
  
Dreamy Motion  
Little Worlds  
Canova, Antonio ; Perseus  
Kahnweiler (Henry)  
Il Libro dell Arte (Cennini)  
French Gospel Lectionary  
Scripture  
Batallon Mama  
Jacobsen stacking side chairs  
  
Crete  
Cupbearer  
Clodion (Claude Michel)  
Klee, Paul  
Clermont-Ferrand, Notre-Dame-du-Port  
Clement VII, Pope  
Cleopatra  
Canada, Canadian Art  
Pazzi Chapel, Florence  
  
Baptistry of Florence. See Paradise  
Gates  
San Carlo alle Quattro Fontane  
(Borromini)  
Church of St. Anthony, Padua  
Christ Church, Oxford (Glass)  
London Bridge  
Correggio  
Corridos

الاله العظيم ٣٦ - ٤١  
كاتدرائية بيزا والبرج المائل ١١١ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧  
كاتدرائية شارتر ٣٦ ، ٢٠٥ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧  
كاتدرائية نوتردام ، باريس ٢٧٥ ، ٢٧٦ - ٢٧٧ ، ٣١٣ ، ٣١٤  
بوابة العذراء ٢٧٥ ، ٢٧٦  
منظر خارجي ٣١٣ ، ٣١٤  
الكاثوليك الرومان ٢٨٥ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣٦٤ ، ٣٩٣  
كارافاجيو ؛ موت العذراء ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٧٦ ، ٢٩٠ ، ٢٩٢  
كارانزا ( فينو ستيانو ) ٣٩٤  
كاريبي ٤٤  
كأس العشاء الرباني من أرداغ ٢١١  
كالدر ، ألكساندر ؛ الرمان ١٢٣  
كاندنسكي ، واسيلي ٦٦ ، ٣٨٤ ، ٣٨٧ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠  
حركة حائلة ١٧٠ ، ١٧١ ، ٣٨٧  
عالم صغير ١٩٦  
كانوفا ، أنطونيو بيوسوس ٣٦٨ - ٣٧٠  
كانويلر ( هنري ) ٤٠٧  
كتاب الفن ( تشينيني ) ١٥٧ ، ٧٥٦  
كتاب فرنسي مقلد عن حياة المسيح ٢١٤  
الكتاب المقدس ٣٣٠  
كتيبة « ماما » ٣٩٤  
كراسي صغيرة سهلة التخزين من التجاج جاكوبسن ٢٢٨  
كريت ٤٤ ، ١٩٧ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ ، ٣١٨  
حامل الكأس ٤٥  
كلوديون ( كلود ميشيل ) ١٣٤ ، ١٣٦  
كلي ، بول ١٩١ ، ٢٤٥  
كليرمنت فيراند ، عذراء الميثاء ٣١٢  
كليرمنت السابع ( البابا ) ٥٦  
كليوباترا ٢١١  
كندا ، الفن الكندي ٣٨٩  
كنيسة بائسي بفلورنسا ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٩٨ ، ٩٧  
كنيسة التعميد بفلورنسا ، انظر أبواب الجنة  
كنيسة القديس كارلو ذات النافورات الأربع ( بوروميني ) ١٤٤ ، ٢٤٨ ، ٣٥٥ ، ٣٦٤  
كنيسة القديس أنطوني ، بادوا ١٢٥  
كنيسة المسيح ، اكسفورد ( الزجاج ) ٢٠١ ، ٢٠٢  
كوريري لندن ٢٠٣ ، ٢٠٥  
كوريجو ٢٧٩  
كورديوس ٢٨٠

- Corinth, Louis  
Crucifixion  
كورينث ، لوفيس  
الصلب ١٨٢ ، ١٨٣  
كوربييه ، جوستاف ١٩٣
- Ku Kai-chih, Admonitions of the  
Imperial Preceptress  
كو كاي تشي ، تحذير الوصيصة الامبراطورية ١٧٣  
٢٥٠ ، ١٧٤ -
- Kukoschka, Oskar  
Portrait Ruth I  
كو كوشكا ، أوسكار ١٩٦ ، ١٩٦  
روث الأولى الشخصية ١٩٦
- Collocini, see Verrocchio, A. del  
Comedie Française, Paris  
كوليوني ، انظر أ. دلفيروكيو  
الكوميدي فرانسييز ، باريس ٨٨
- Constable, John  
كونستابل ، جون ٦٣ ، ١٦٧ ، ١٧٣ ، ٢٤٩ ، ٢٦٣ ، ٢٨٥
- Kirchner, E. L. Sailboats-Fehmarn  
كيرشنر ، إ. ل. - قوارب فهارن الشراعية ١٨٢ ، ١٨٤ ، ٢٧٧
- Keene  
Cupid  
كين ١٨٤  
كيوبيد ٣٠٨  
( ل )

- Labrouste, H. See Bibliotheque  
Sta. Genevieve  
لابروست ، انظر مكتبة القديسة جنيفيف
- Latin  
اللاتيني ١٥٥
- Lancret, Nicolas  
لانكريت ، نيقولا ٤١٩
- Lapith and Centaur (Parthenon)  
لاپيث وستنتور ( البارثينون ) ١٤٥ ، ٢٤٠
- Lassow, Ibram  
لاسو ، ابرام ١٣٩ ، ٢٨٨
- Madeleine, La, Paris  
لامادلين ، باريس ٢٣٩ ، ٢٤٠
- Laokoon  
لاكوون ٢٩ ، ٣١ ، ١٢٢ ، ٢٥٨ ، ٣٧٢
- Le Corbusier  
Rouchamp Chapel  
Savoye House  
لكر بوزييه ٩٩ ، ٣٨٤  
كنيسة رونشام ٣٧  
منزل سافوي ٤٩ ، ٥٣ - ٥٤ ، ٢٦٣
- Le Prince J. B.  
لوپريس ، ج. ب. ١٩٤
- Panel of Hesire  
لوحة هيزاير ٢٩٨ ، ٢٩٩
- Palette of Narmer  
لوحة نارمر ٢٣٤ ، ٢٣٩ ، ٢٤٧
- Lorrain, Claude  
لوران ، كلود ٨٢
- Lorenzo the Magnificent  
لورنزو العظيم ٥٤ ، ٦٠
- Louvre, Paris  
اللوفر ، بياريس ( متحف ) ١٤ ، ٨٦ ، ٩٠ ، ٢٨٢ ، ٢٨٤
- Lucas, David, Weymouth Bay  
لوكاس ، دافيد ، خليج ويموث ١٩٢
- Statler-Hilton Hotel, Dallas  
لوكانت ستاتلر هيلتون ، دالاس ٩٦ ، ١٤٨
- Lautrec, Henri de Toulouse  
لوتريك ، هنري دي تولوز ٧٠ ، ٧٣ ، ٨٣ ، ١٥٤ ، ٣٣٥ ، ٣٩٨
- Color (Painting)  
اللون ( في التصوير ) ١٥٤ - ١٥٥
- Luois XIV. See also Louvre  
Versailles  
لويس الرابع عشر - انظر أيضا قصر فرساي  
٨٨ ، ١١٨ ، ٢٨٣
- Lipchitz, Jacques  
ليپشيتز ، جاك ١٤٨ ، ٤٠٣
- Lithograph  
ليتوجراف ١٧٨ - ١٨١ ، ١٩٤ - ١٩٧

Lager, Fernand  
Night, Medici Tombs  
Lincoln Memorial, Washington

Lipton, Seymour  
Leonardo da Vinci

ليجر ، فرناند ٢٠٧  
الليل ، مقابر المديشي ٣٥٤ - ٣٥٥  
لنكولن ، تمثال لنكولن التذكاري ، واشنطن  
٨٦ ، ٩٠  
ليبتون ، سيمور ١٢١  
ليوناردو دافينشي ٧٤ ، ٧٩ ، ١٤٦ ، ١٥١ ،  
١٧٢ ، ٣٢٣ ، ٣٤٩ ، ٣٦٢ ، ٣٨٨

## ( م )

Post-Renaissance

Matta (Roberto)

Matise, Henri

Vence chapel painting  
The Young Sailor

Magyar

Marseille (Marsellia)

Masaccio

Expulsion from the Garden

Masson (André)

Madrid

Medici, Giuliano de

Mexico City

Protestantism

Constructivism, Constructivist

Impressionism, Impressionist

Cubism, Cubist, Analytical, Synthetic

Expressionism, Expressionist

Naturalism

Neo-Plasticism

Neo-Classicism

Realism, Realists

Blue Period. See Picasso, Pablo

Marcoussis, Louis

مابعد عصر النهضة ٩٤ ، ١٥٣ ، ٢٥٠ ، ٣٢٢ ، ٣٤٢ ، ٣٦١ ، ٣٧٩  
ماتا ( روبرتو ) ٣٨٨  
ماتيس ، هنري ٢٠ ، ١٣٣ ، ٢٠٧ ، ٢٤٢ ، ٣٨٨ ، ٣٩٩  
صورة كنيسة فينسي ٣٦  
البحار الشاب ١٥٤ - ١٥٥ ، ٢٢٢ ، ٣٠٨  
ماجيار ( مجريين ) ١٠٨  
مارسيليا ٤٢  
مازاتشيو ٣٣٠ ، ٣٥٠  
الطرد من الفردوس ١٥٣ ، ٢٤١ ، ٣١٦ ، ٣٧٣  
ماسون ( أندريه ) ٣٨٨  
مدريد ٢٨٤ ، ٢٨٥  
مديتشي ، جوليانودي ٥٤ - ٥٦ ، ٥٩ ، ٦٠  
مدينة المكسيك ٢٠١  
المذهب البروتستانتي ٦٣  
المذهب التركيبي ( بنائي ) ٣٧٩ ، ٣٩١  
المذهب التأثري ، الفنان التأثري ١٩ - ٢٠ ، ٢٨ ، ٧٤ ، ١٥٤ ، ١٦٧ ، ١٨٣ ، ١٩١ ، ٣٤٧ - ٣٤٨ ، ٣٧٥ ، ٣٧٧ ، ٣٨٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٨ ، ٤٠٠  
المذهب التكميبي ، فنان تكميبي ، تحليل ، تركيبي ٢٠ ، ٣٦٨ ، ٣٧٣ ، ٣٧٧ - ٣٨٢ ، ٣٨٥ ، ٣٩٤ ، ٤٠٠ ، ٤٠٤  
المذهب التسميبي ، فنان تسميبي ١٥٤ ، ٢٥١ ، ٣٧٥ - ٣٧٧ ، ٣٨٧ ، ٤٠٤  
المذهب الطبيعي ٣٧٢ - ٣٧٤  
مذهب الفن التشكيلي الجديد ٣٨٥  
المذهب الكلاسيكي الجديد ٢١٣ ، ٣٦٦ - ٣٧٢ ، ٣٨٢  
المذهب الواقعي ، الواقعيون ٣٧٢ - ٣٧٤ ، ٣٨٢ ، ٣٨٩  
المرحلة الزرقاء - انظر بابلو بيكاسو  
مركوسيس ، لويس ١٩١

- Light and Dark areas , المساحات الفاتحة والظلمة ٢٣٥ ، ٢٤٧ - ٢٤٨ ، ٢٦٥
- Geometric areas مساحات هندسية ٢٣٥ ، ٢٤٦ - ٢٤٧ ، ٢٦٥
- Residences مساكن ٨٦
- Iako Shore Apartments. See Mies van der Rohe مساكن تشرف على بحيرة . انظر ميس فان ديرروه
- Futurists المستقبلون ٣٤٦
- Christ المسيح ٦٦ ، ١٥٢ ، ٢٣٨ ، ٢٥٣ ، ٢٦٤ ، ٢٧٦ - ٢٧٧ ، ٢٢٠ - ٢٢٨ ، ٣٣٠ - ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٣٨ ، ٣٤١ - ٣٤٣ ، ٣٥٦ - ٣٥٧ ، ٣٦٢ ، ٤١٨
- Christ Enthroned among the Four-and-Twenty Elders. See Moissac المسيح يتوج بين أربعة وعشرين شيخا انظر مويساك
- Christianity, Early المسيحية المبكرة ١٦٧ ، ٢٧٣
- Meissonier, J.L.E. مسونية ج. ل. إ. ٣٧٤
- Sergeant's Portrait, the صورة شخصية للجاويز ٣٧٤
- Williamsburg Housing Projects مشروعات وليامزبرج للاستكان ١١٨
- Gratiot-Orleans Housing Project, Detroit مشروع اسكان جراتيوت أورليانز ، ديترويت ٨٦ ، ٨٧ ، ١١٧ ، ٢٨٤
- Pankration المصارعة ٧٧
- Egypt, Egyptian Art مصر ، الفن المصري ١٩ ، ٤٥ ، ٧٧ ، ٨٥ - ٨٦ ، ٩٨ ، ١٠١ ، ١١١ ، ١١٣ - ١١٤ ، ١٢٤ ، ١٣٦ ، ١٣٩ - ١٤٠ ، ١٤٣ ، ٢٠٢ ، ٢٠٨
- Wiener Werkstatte مصنع فينر ١٣٤
- Gesso مصبغ ١٦٠
- Concepts of beauty مضامين الجمال ٢٨٧ - ٢٨٩
- Anti-Napoleon prints مطبوعات ضد نابليون ١٧٩ - ١٨٠
- Currier and Ives prints مطبوعات كارير وايف ١٨٠
- Japanese Print المطبوعات اليابانية ١٨٠ ، ١٨٥
- Political Meanings in Art معاني سياسية في الفن ٢٨٥ - ٢٨٧
- Olympia, Temple, of Zeus معبد زيوس ، أوليمبيا ٣٠٣
- Hebrew Temple, the, Jerusalem المعبد العبري ، اورشليم ٢٧٠ - ٢٧١
- Horyuji Temple, Nara معبد هوريوجي ، نارا ٣٩ ، ٨٨ ، ٢٩٢ - ٢٩٤
- Capital goods المعدات الثقيلة ٢١٥
- Grant's Tomb, New York مقبرة جرانت ، نيويورك ٨٦
- Tomb of Lorenzo de Medici. See Michelangelo مقبرة لورنزو مديتشي . انظر ميكل أنجلو
- Physical beauty, Standard مقياس الجمال الجسم ١٩
- Bibliothèque Ste, Geneviève, Paris مكتبة القديسة جنيفيف ، باريس ٩١
- Mexico, Mexican Art المكسيك ، الفن المكسيكي ١٧ ، ١٥٠ ، ١٥٩ ، ١٨٠ ، ٢٨٧ ، ٣٣٨ ، ٣٨١ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٣ - ٣٩٤
- Pointing Machine مكتبة تحديد ١٤١
- Texture (General) الملمس ( بوجه عام ) ١٥٣ ، ٢٣٥ ، ٢٤٣
- Mendez, Leopoldo منديس ، ليوبلنو ١٨٥
- Deporation to Death النفي الى الموت ١٨٥

- Tugendhat House, Brno منزل توجنهاث ، برنو ٢٠ - ٨٥ - ٨٦ ، ٩٨ - ٩٩  
٣٦٠ ، ٢٥٠
- House of Jacques Coeur, Bourges منزل روكفلر ، نيويورك ٢٨٤
- Ralph Johnson House. See Harwell منزل رالف جونسون \* انظر هارويل هاريس
- H. Harris منزل روبي \* انظر فرانك لويد رايت
- Robie House. See Wright, Frank Lloyd منزل روكفلر ، نيويورك ٢٥٦ - ٢٧٦
- Rockefeller Center, New York منزل سافوي ( لكر بوزيه ) ٤٩ - ٥٤ ، ٨٦ ، ٩٧ - ٩٩ ، ١٠١ ، ١١٦ ، ٢٢٩ - ٢٣٠
- Savoye House (Le Corbusier) منزل فيليب س\* جونسون ٩٨
- Philip C. Johnson House منزل كوفمان \* انظر فرانك لويد رايت
- Kaufmann House. See Wright, Frank Lloyd
- Lloyd منزل ليفر ، نيويورك ٢٤٣ ، ٢٤٥
- Lever House, New York منسوجات ٢٠٧ - ٣٠٨ ، ٢١٥
- Textiles منطقة نهر الراين ٢١٣
- Rhine District منظر لتولينو \* انظر الجريكو
- View of Toledo. See Greco, El المنظر الخطي ١٥٢ ، ٢٤٩
- Linear Perspective المنظر والفراغ ٣٣٩ - ٣٤٥
- Perspective and space المنظر الهوائي ١٥٢ ، ٢٤٩
- Aerial Perspective مواطن من الهندية ١٦٤ ، ١٦٧
- Venetian مؤامرة باتسي ٥٩
- Pazzi Conspiracy موت القديس فرانسيس \* انظر جيوتو
- Death of St. Francis. See Giotto مورانو ٢٠١ ، ٢٠٢
- Murano مورلاند ، جورج ١٩٣
- Morland, George مور ، هنري ٣٦٧ ، ٤٠٣
- Moore, Henry موريس ، وليام وشركاه ٢٢٤
- Morris, William and Co. هوس \* انظر ميكيل أنجلو
- Moses. See under Michelangelo موسيقى صينية ١٩
- Chinese Music الموكب الباناثيني ، البارثنون ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٤٥ ، ٢٣٨ ، ٢٤٠ ، ٣٣٥
- Panthenaic Procession, Parthenon موندرين ، بيه ٣٨٤ ، ٤١٤
- Mondrian, Piet تكوين ٢٥ ، ٥٢ - ٥٣ ، ٦٦ ، ١٤٤ ، ١٥١ ، ٢٢٩ ، ٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٣٧٩
- Piet Composition ٣٨٤ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨
- Monet, Claude موني ، كلود ٢٠ ، ٢٧ ، ٧٣ ، ١٧٣
- Isle on the Seine near Giverny جزيرة على نهر السين بالقرب من جيفرني ٣٧٦ ، ٣٧٥
- Moissac, Christ Enthroned among the Four-and-Twenty Elders موساك ، المسيح يتوج بين أربعة وعشرين شيخا ٣٣٥ ، ٣٣٦
- "Falling Water". See Wright, Frank Lloyd المياه الساقطة \* انظر فرانك لويد رايت
- Lloyd ميداليات ٢١٢
- Medals ميركوري ٥٩
- Mercury ميو ( جوان ) ٣٨٨ ، ٤٠٣
- Miro (Joan) ميكيل أنجلو ٥٤ ، ٧٢ ، ١٢١ ، ١٤٢ - ١٤٤ ، ١٤٦ ، ١٥٢ ، ١٦٤ ، ١٧٣ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣
- Michelangelo

	٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٤٩ - ٣٥٨ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ، ٣٨٣ ، ٣٨٨ ، ٣٦٣ ، ٣٩٥ - ٣٦٦ ، ٣٩٧ ، ٤١٧ ، ٤١٨
Bound Slave	عبد مقيد ٣٥٢ ، ٣٥٤
Creation of Adam	خلق آدم ٥٧ ، ١٤٤ ، ١٥٢ ، ١٥٧ ، ٣٥٤ ، ٣٥٧
David	دافيد ٣٥٠ - ٣٥١ ، ٣٥٣
Drunkenness of Noah	نشوة نوح ٣٥٧
Expulsion From Eden	الطرد من الفردوس ٣٥٠
God Dividing Light From Darkness	الرب يخلق النور عن الظلام ٣٥٧
Holy Family (Doni Madonna)	العائلة المقدسة ( علوه دوني ) ٤١٧
Jeremiah	جرميا ٣٩ ، ٤١ ، ١٥٠ ، ١٥٢
Last Judgment, Sistine Chapel	الحكم الأخير ، كنيسة سيستين ٣٥٦ - ٣٥٧ ، ٣٩٥
Moses	موسى ١٤ ، ١٢٤ - ١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ٣٥٤ ، ٣٥٢ ، ١٥١ - ١٥٠
Pieta	الرحمة ٣٥٠ ، ٣٥١
Pieta, Cathedral of Florence	الرحمة ، كاتدرائية فلورنسا ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٥٨ ، ٣٦١
Rebellious Slave	العبد المتمرد ٣٥٢ - ٣٥٤
Sacrifice of Noah	تضحية نوح ٣٥٧
Sistine Chapel murals	التصوير الجداري بكنيسة سيستين ٥٧ ، ٣٥٣ ، ٣٥٧
Studies from Libyan	دراسات من الصحراء الليبية ٧١ ، ٧٢ ، ٧٧
Sibyl	مقبرة يوليوس الثاني ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٧
Tomb of Julius II	مقبرة لورينزو دي مديشي ٥٤ - ٥٩ ، ١٤٣ ، ٣٥٦
Tomb of Lorenzo de Medici	الميلاد وللتبشير للراحة ١٠ انظر جيوفاني بيزانو
Netivity and Annunciation to the Shepherds. See Pisano, Giovanni	الميناء ( طلاء ) ٢٠٩ - ٢١٠
Enamel	الميناء بطريقة الحجر الغائر ٢٠٩ - ٢١٠
Champleve enamel	الميناء بالسلك المعدني ٢٠٩ - ٢١٠
Cloisonne enamel	ميس ، تقولا ٤٢٠
Maes, Nicolas	ميس لاند دير روه ، لودفيج ٩٨ ، ١١٥ ، ٢٥٠ ، ٣٩٠
Miles van der Rohe, Ludwig	مجمع شاطئ البحيرة ٣٢٤
Lake Shore Apartments	مبنى سيجرام ١١٥ ، ١١٦
Seagram Building	منزل توجندهاث ٨٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١١٥
Tugendhat House	

( ن )

Napoleon, Napoleonic	نابليون ، العهد النابليوني ٨٧ ، ٢٧٢ - ٢٧٣ ، ٣٦٣
----------------------	---



- Crucifixion and Ascension window نافذة الصلب والسمود الى السماء ٢٠٤  
 Fountain of life نبع نافورة الحياة ٢٦٥  
 Tang sculpture نحت تانج ١٣٥  
 Stone sculpture نحت حجري ١٤٠ - ١٤٣  
 Wood sculpture نحت خشبي ١٤٤ - ١٤٤  
 Bronze sculpture نحت برونزي ١٣٥ - ١٣٩  
 Terra-Cotta sculpture نحت بالطين المحروق ١٣٤ - ١٣٥  
 Iron sculpture نحت حديدي ١٣٩  
 Ivory sculpture نحت عاجي ١٣٣ - ١٤٤  
 Brass, Copper sculpture نحت على النحاس الأصفر والاحمر ١٣٩  
 Sculpture and other art materials النحت وخامات الفنون الأخرى ١٣٣ - ١٤٠ , ١٤٤ - ١٤٨  
 Metal sculpture نحت معدني ١٣٥ - ١٤٠  
 Descent from the Cross. See Rubens النزول من الصلب . انظر روبنز  
 Caprichos. See Goya, Francisco نزوة . انظر فرانسيسكو جويا  
 Section d'or النسبة الذهبية ٣٩٤  
 Proportion, Hierarchy, varieties النسبة الهراركية , وأنواع أخرى ٢٣٥ , ٢٦٦ - ٢٦٩ , ٣٣٤ - ٣٣٩  
 Eagle of John سر جون ٣٣٦  
 Ecstasy of St. Theresa. See Bernini, G.I. نشوة القديسة تيريزا . انظر ج.ل. برنيني  
 Syndicate of Technical Workers, Painters نقابة الصناع الفنيين المصورين والمثالين ٣٩٣  
 and Sculptors (Mexico) ٣٩٤  
 Austria النمسا ١٣٤ , ٣٧٧  
 Knossos (Crete) نوسوس ( كريت ) ٤٤ , ١٥٦  
 Nicholson, Ben نيكولسون , بن ١٣٣

## ( ه )

- Spanish Hapsburg هابسبورج الاسباني ٣٥٥  
 Hathor هاتور ٣٣٤  
 Harunobu ; Lovers under the هارونوبو ( سوزوكي ) عاشقان تحت المظلة ١٨٦  
 Umbrella in the Snow هاريس , هارويل ه . منزل رالف جونسون في  
 Harris, Harwell, H., Ralph Johnson لوس انجليس ٨٦  
 House, Los Angeles هالز , فرانس : الفارس للفاحك ١٦٥ , ٣٢٤  
 Hals Frans, Laughing Cavalier هالز , بوب ٢٧ , ٢٩ , ١٥١  
 Malle Bobbe ضيف فرقة القديس جورج ٣٢٣ , ٣٢٤  
 Officers of St. George's Company هاتر ستانلي وليام ١٩١ , ١٩٢  
 Hayter, Stanley William هتلر ٦٥ , ١٢٦  
 Hitler هيركيولانيام ٣٦٧  
 Herculeaneum هيريس والطفل ديونيسس (براكستيلس) ١١٩  
 Hermes and the Infant Dionysus الهضبة الايرانية ٢٩٧  
 (Praxiteles) الهند ٤٠ , ٢٠٧ , ٢٠٨ , ٣٤٥  
 Iranian Plateau الهنود الكسيتيون ٢٠٧  
 India  
 Indlans, Mexican

Hogarth, William	هوجارت ، وليام ٣٣ ، ٣٦ ، ١٧٩ ، ١٩١ ، ٢٨٠ ، ٢٨١
Marriage a la Mode prints	مطبوعات زواج آخر طراز ٣٣ - ٣٤ ، ٣٦
Hodler (Ferdinand)	مولدر ( فرديناند ) ٣٤٦
Horace	هوراس ٥٩
Holbein, Hans	هولباين ، هانس ٧٩ ، ٢٤٣ - ٢٤٤ ، ٣٢٠ - ٣٢٢ ، ٣٦١
Holland	هولندا ١٨ ، ٦٤ ، ٣٢٣ ، ٣٣٥ ، ٣٦٤ ، ٤١٢ - ٤١٣
Netherlands	الأراضي المنخفضة ٢٨٥
Homer, Winslow	هومر ، وينسلو ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٨٠
Hernandez, Mateo	هيرنانديز ، ماتيو ١١٩ ، ١٢١ ، ١٤٠
Javanese Panther	فهد هندي ١٢١ ، ١٤٠
Stressed skin construction	ميكال الشامي مشنود ١٠٩
Workers Council for art, (Berlin)	الهيئة العمالية للفن ( برلين ) ٣٦٣ - ٣٩٤

( ٩ )

Watteau, Antoine	واتو ، انطوان ٦٥ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ١٧٩ ، ٢٧٨ ، ٣٣٠ ، ٣٦٥
Embarkation for the Isle of Cythera,	الانصراف الى جزيرة سيتيرا ٢٧٨ ، ٤١٢ ، ٤١٩
Gilles	جيل للهرج ١٦
Players of the French Comedy	فرقة الكوميدي فرانسيز ٤٢٠
Seated Lady	سيدة جلوسه ٨٠
Wassily Kandinsky	واسيلي كاندينسكي ٦٦ ، ١٧١ ، ١٩٦ ، ٣٨٤ ، ٣٨٧ ، ٣٩٦ - ٣٩٧
Wilde, Oscar	وايلد ، اوسكار ٢٢٨
Fauves	الوحشيون ٢٠ ، ٣٣٩ ، ٣٤٦ ، ٣٧٨ - ٣٧٩ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٤٠٠
Contrapposto	الوضع المعكوس ٣٥٣
Krater	وعاء ٣٢٩
Milleflori glass, Roman glass bowl	وعاء الالف زهرة الزجاجي ، وعاء زجاج روماني ٢٥٢
Chinese Bowl	وعاء صيني ١٩٩ ، ٢٠١ ، ٢٤٤
United States-Unity	الولايات المتحدة ، وحدة ١٦٤ ، ١٨٤ ، ٢٠١ ، ٢٢٤ ، ٢٨٩ ، ٣٦٧ ، ٣٩٧ ، ٣٨١ ، ٣٨٩
Wood, Grant	وود ، جرانت ٣٨٨

( ١٠ )

Japan, Japanese Art	اليابان ، الفن الياباني ٩٩ ، ١١٥ ، ١٦٩ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٨٠ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ٢١٣ ، ٢٩٤ ، ٣٢٣ ، ٣٤٥ ، ٣٤٧
Yours, Jan	يوز ، جان
Leaping Flames	لهب منطلق ٢٠٦ ، ٢٠٧

## Greece, Greek Art

Aphrodite of Cyrene  
 Discobolus (Myron)  
 Panathenaic Amphora  
 Panathenaic Procession

Parthenon  
 Syracusan Coin,

اليونان، الفن اليوناني ١٨ ، ١٩ ، ٤٢ ،  
 ٤٣ ، ٥٩ ، ٧٧ ، ٨٨ ، ٩١ ، ١٠١ ،  
 ١١٤ ، ١١٩ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٣٣ ،  
 ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٤٠ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ،  
 ٢١١ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٨ ، ٢٢٨ ،  
 ٢٢٩ ، ٢٣٨ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٨ ،  
 ٣٠١ ، ٣٠٥ ، ٣٢٣ ، ٣٢٩ ، ٣٣١ ،  
 ٣٣٥ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٦٨ ،  
 افروديت آلهة جمال سيرين ١١٩ ، ١٢٠ ،  
 رمي القرص ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٣٠ ،  
 ١٣٦ ، ١٣٧ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٣٠٣ ،  
 آنية من بناتنيك ٢٧٨  
 فرسان من الرخام ١٣١  
 أحد التفاسيل من البرنز بناتيناك  
 معبد البرثينون ٩٣ ، ٩٤  
 عملة من صقلية ٢١١





مؤسسة طباعة الألوان المتحدة  
٨ شارع المرحومى - مصر القديمة  
المطبعة



## هذا الكتاب

ما الذى نبحث عنه فى الفن ؟ .. ما هى وسائل الأداء المتنوعة فى  
الفن ؟ ... كيف نبحث عن المعنى الأصل لعمل فنى ما ؟ ... ما الذى  
يحدد الطراز ؟ .. ما هى طبيعة فن العمارة ؟ ... ما معنى فن النحت ؟ ..  
الرسومات .. ما هى أساليبها ومعانيها ؟ وما هى وسائل التصوير وطرق  
أدائه ؟ .. ما هو الفن الصناعى ، وما هى أنواعه . وكيف تطور ؟ كيف  
نخطط للإنتاج الفنى ؟ .. كيف تأثر الفن بالإخلاق والعادات والدين والسلوك  
الاجتماعى والسياسى ؟ .. كيف تطورت طرز الفن منذ العالم القديم حتى  
عصر النهضة ثم من بعد عصر النهضة الى العهد الحديث ؟ .. كيف نقوم  
قطعة من الفن ؟ ..

كل هذه الموضوعات وغيرها يتناولها الكتاب الذى بين أيدينا بالبحث  
الدقيق والشرح الوافى بطريقة جديدة من طرق التطور الى الفن ودراسته  
وتفهمه . انه يبحث كل ما يتعلق بالفنون التشكيلية من الناحية الفنية البحتة  
والعلمية والفلسفية والتاريخية .



التمن ١٧٦ قرشا

يوتية سنة ١٩٦٦

Biblioteca Alexandrina



0360381